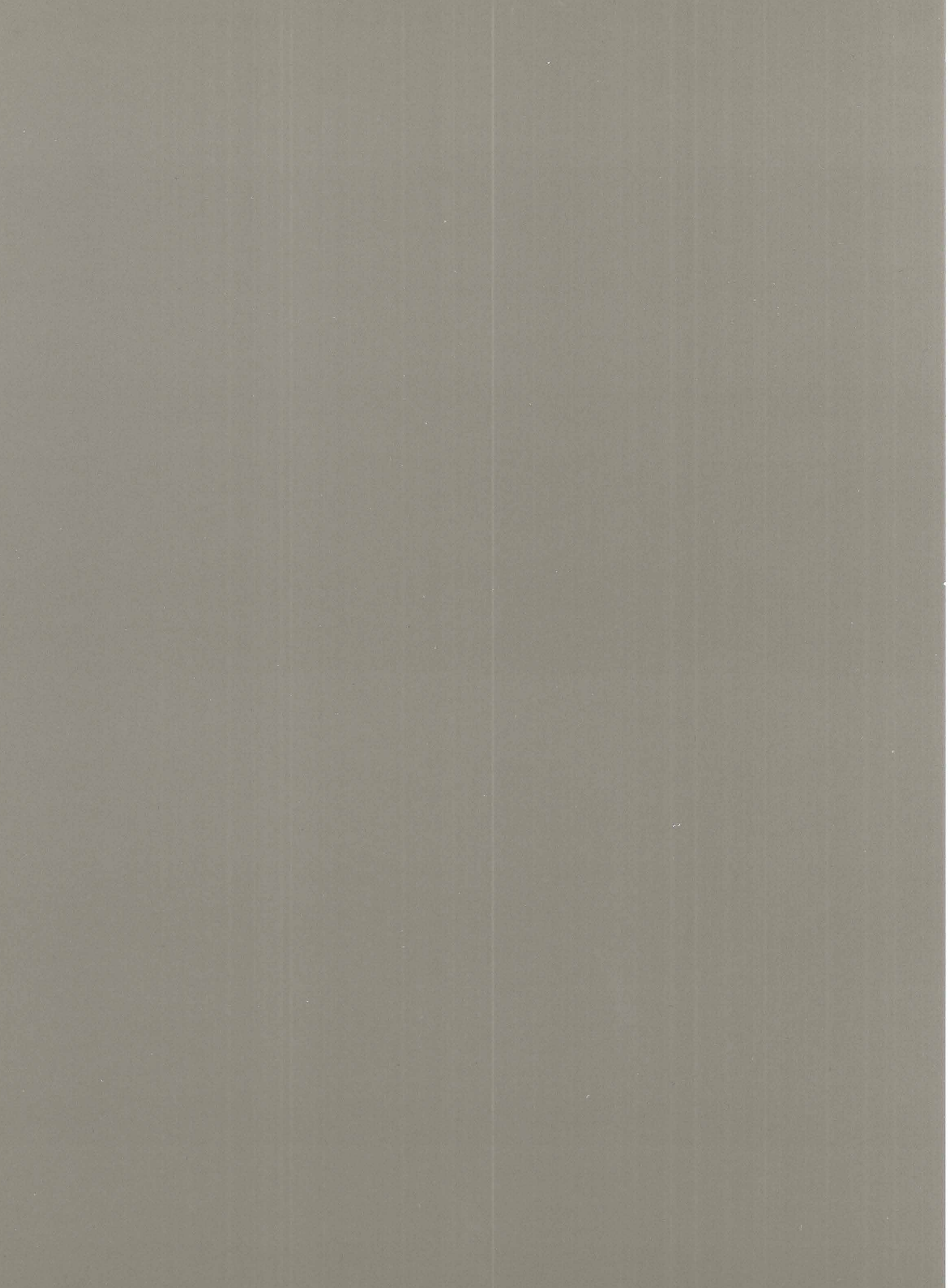


Museo Civico  
Riva del Garda

An abstract geometric artwork featuring a tilted rectangular frame containing a complex network of intersecting lines. Some lines are thicker and darker, while others are thinner and lighter, creating a sense of depth and structure. The background of the entire page is a solid, muted taupe color.

# Le vie della costruzione

Pratiche della scultura in Italia



**Le vie della costruzione  
Pratiche della scultura in Italia.**

**Comune di Arco  
Comune di Riva del Garda**

**Museo Civico Riva del Garda**





# Le vie della costruzione

Pratiche della scultura in Italia

A cura di Claudio Cerritelli

Programma espositivo nell'ambito  
del progetto "Sculture per la città"  
Museo Civico Riva del Garda

© Museo Civico Riva del Garda  
febbraio 2000  
tutti i diritti riservati

*Progetto grafico*  
Giancarlo Stefanati

*Riproduzioni*  
Digital Service, Egna/Neumarkt

*Stampa*  
Temi, Trento

Questo volume è stato stampato  
su Garda Matt Art 150 gr.  
delle Cartiere del Garda

Museo Civico Riva del Garda  
p.zza Battisti 3  
38066 Riva del Garda TN  
tel. 0464 573969  
fax 0464 521680



## **Le vie della costruzione Pratiche della scultura in Italia**

**23 giugno - 3 ottobre 1999**

**Arco**

**Parco Arciducale  
Palazzo Panni**

**Riva del Garda**

**Museo Civico  
Parco Miralago**

Comune di Riva del Garda  
Assessorato alla Cultura

Comune di Arco  
Assessorato alla Cultura

Museo Civico Riva del Garda

*Direttore*

Marina Botteri Ottaviani

*Ideazione e coordinamento mostra*

Gianni Pellegrini

*Curatore artistico*

Claudio Cerritelli

*Assicurazioni*

ITAS, Trento

Nordstern, Milano

*Trasporti*

Cooperativa Autotrasportatori Arco

Bazzani Carlo, Arco

F.lli Bonora, Riva del Garda

Bresciani Danilo, Arco

*Itinerario fotografico*

Nicola Eccher

*Si ringraziano per la preziosa*

*collaborazione gli artisti*

*e i prestatori delle opere*

*ed inoltre*

Ferdinando Bosco Ubertino

Gianluigi Bozza

Alessandra Franzinelli

Gianfranco Ghisi

Rosanna Giordani

Giovanna Huber

Epicarmo/Invernizzi

Giancarlo Lotti

Roberto Pulita

Giancarla Tognoni

Salvatore Sabato

*La preziosa collaborazione fra le Amministrazioni Comunali di Riva del Garda ed Arco, già validamente sperimentata in occasione di precedenti iniziative promosse dal Museo Civico, ha permesso di allestire un esteso ed articolato percorso espositivo costituito da sculture di autori contemporanei in significativi contesti storico ambientali della zona. La mostra "Le vie della costruzione" ha offerto un' importante occasione alla cittadinanza locale e ai turisti presenti nell'Alto Garda per conoscere una particolare realtà dell'arte contemporanea, permettendo alle Amministrazioni stesse di assolvere al doveroso compito di favorire una diffusa informazione culturale. Il progetto "Sculpture per la città" promosso dal Museo Civico di Riva del Garda merita pertanto l'attenzione e il convinto sostegno da parte delle Amministrazioni pubbliche coinvolte in quanto fornisce delle possibili interpretazioni sulle nuove forme espressive che caratterizzano la scultura contemporanea.*

Renato Veronesi  
Sindaco di Arco

Cesare Malossini  
Sindaco di Riva del Garda

Ruggero Morandi  
Assessore alla Cultura  
del Comune di Arco

Luigi Marino  
Assessore alla Cultura  
del Comune di Riva del Garda

*Dopo aver avviato, nel 1997, il progetto "Sculpture per la città" che prevedeva l'allestimento nell'ambito della realtà urbana di Riva del Garda di un itinerario dedicato alla scultura contemporanea, nel 1999 con la mostra "Le vie della costruzione", collocata in diversi punti del territorio altogardesano, il Museo Civico di Riva del Garda ha voluto offrire al pubblico un itinerario che presentasse un'ampia gamma di opere caratterizzate da un forte senso della costruttività nell'analisi formale dell'oggetto plastico, ma anche come libertà di inventare volta per volta il senso di congiunzione di materiali diversi. Le opere esposte hanno indicato una serie di procedure operative in grado di offrire allo spettatore un' ampia gamma di modelli costruttivi della scultura, analizzati in maniera approfondita da Claudio Cerritelli nel testo pubblicato nel presente catalogo. La mostra ha concluso la prima fase sperimentale del progetto "Sculpture per la città" nell'ambito del quale a partire dal 1997 sono state realizzate diverse e articolate iniziative al fine di attivare sul nostro territorio, attraverso il coordinamento del Museo Civico, un laboratorio di ricerca e di sperimentazione su tematiche attinenti al rapporto tra la scultura e l' ambiente.*

Marina Botteri Ottaviani  
Direttore del Museo Civico

Gianni Pellegrini  
Coordinatore del progetto "Sculpture per la città"

# Indice

- 8**    *Le vie della costruzione*  
      *Pratiche della scultura in Italia - Claudio Cerritelli*
- Itinerario fotografico*
- 28**   *Parco Miralago*  
      *Riva del Garda*
- 38**   *Parco Arciducale*  
      *Arco*
- 48**   *Palazzo Panni*  
      *Arco*
- 54**   *Museo Civico*  
      *Riva del Garda*

## 1. Sul concetto di costruzione

Alle radici delle attuali ricerche scultoree di segno costruttivo sta l'esigenza di una ridefinizione dell'idea di scultura, vale a dire una riflessione sull'identità delle pratiche plastiche che guardano alla terza dimensione come campo di invenzione formale che trova in se stesso le strutture linguistiche adatte ad esprimere il rapporto con l'ambiente.

Questo tipo di ricerca ha le sue origini ideologiche nelle avanguardie storiche, sia sul versante del costruttivismo sia su quello del neoplasticismo, esperienze che, da diversi punti di vista, hanno influenzato gran parte delle ricerche astratte contemporanee.

Claudio Cerritelli

# Le vie della costruzione

Bonoli  
Campus G.  
Carlesso  
Carrino  
Carroli  
Ciussi  
Coletta  
Cordero  
Corno  
Cuschera  
Egger  
Festa  
Ghinzani  
Habicher  
Legnaghi I.  
Legnaghi P.  
Lorenzetti  
Minoli  
Pardi  
Sasso  
Spagnulo  
Staccioli  
Uncini  
Varisco

## Pratiche della scultura in Italia

L'immagine della scultura non corrisponde più all'esaltazione plastica di referenti figurativi che si identificano nella visione del corpo o di più corpi, non dipende più da questo rapporto rappresentativo che esprime un racconto misurabile in termini di realtà o di allegoria, essa è sganciata dai nessi con il mondo delle forme riconoscibili, anche quando sono trasfigurate e portate sulla soglia dell'astrazione.

Consideriamo le radici neoplastiche, le ragioni teoriche di questo tipo di pensiero estetico che, dalla pittura all'architettura, dalla superficie all'ambiente, ha fondato un nuovo modo di pensare lo spazio. Se la pittura astratta va sempre più configurandosi come sistema di relazioni pure tra forme e colori, anche l'immagine della scultura va costruendo il suo nuovo corpo lontano dalla celebrazione di un contenuto metaforico o simbolico, realistico o mimetico, arrivando a porsi come campo di relazioni e di combinazioni di forme del tutto diverse da quelle naturalistiche.

Si tratta di una scultura costruita su forme plastiche pure, realizzate e pensate secondo un ordine compositivo giocato sulla compresenza di equilibri e disarmonie che funzionano di per se stesse e su se stesse crescono attraverso opposizioni e congiunzioni, contrasti e assimilazioni, concentrazioni e dilatazioni, movimenti reciproci volta per volta diversi. In questo senso, affermare che la scultura di segno costruttivo si libera del rapporto imitativo con le forme del reale non significa dichiarare la sua estraneità ai dati della natura, vuol dire piuttosto realizzare una visione in cui le energie essenziali del mondo vivono attraverso la



compiutezza di un ordine geometrico.

Dunque, più che voler distruggere il confronto con la realtà questo tipo di scultura costruita su rapporti plastici essenziali intende fondare pure relazioni spaziali dove il controllo dei piani è predisposto in modo che la qualità e la quantità dei materiali sia sempre funzionale alla sintesi dei valori formali, alla visione totale.

Questo aspetto indica che la scultura di segno costruttivo rivendica una assoluta autonomia, un sistema di regole variabili ma sempre riconducibili alla necessità di un equilibrio interno, non alle dinamiche di rappresentazione visibili nel mondo naturale.

Soprattutto nell'ambito della cultura neoplastica, si afferma durante gli Anni Venti un concetto di costruzione come modello fondamentale per pittura, scultura e architettura: si tratta di un pensiero costruttivo capace di trasformare le figure della natura in forme astratte, pure, addirittura esatte, avvalendosi anche di procedimenti matematici. L'arte non riflette la realtà ma esprime un nuovo modo di pensare la realtà, diventa un modello di conoscenza e di comportamento, esprime l'esperienza totale della vita attraverso la realizzazione di forme che sintetizzano il tempo reale dell'esistenza.

L'idea di uno spazio continuo la cui formulazione avviene in relazione all'ambiente circostante permette di immaginare un'idea di scultura dove i piani e i volumi si integrano nell'equilibrio sempre diverso dei pieni e dei vuoti, vale a dire nella infinita possibilità di creare la vita del linguaggio plastico.

In questa incessante dialettica la scultura di segno costruttivo trova ampi margini di riconoscimento, soprattutto nell'attenta calibratura dei moduli geometrici che, alternando linee rette e circolari, inventa composizioni dotate di tensioni molteplici, dunque di varie soluzioni plastiche.

Il dato più importante sta nel porre in relazione quelle che sono le dimensioni dell'organismo plastico, l'altezza, la larghezza e la profondità: condizioni che devono essere proporzionate anche attraverso le relazioni cromatiche, i valori della luce e dell'ombra, il divenire dello spazio che nasce nella variabilità del pieno e del vuoto.

Il concetto di costruttività diventa sotto questi aspetti profondamente aperto alle sollecitazioni individuali degli scultori, capaci di sentire in modo diverso l'esigenza compositiva del fatto plastico che, pur poggiando su leggi comuni, si differenzia per peso e per leggerezza a seconda del differente sviluppo del pensiero costruttivo.

In questo modo, ciò che caratterizza le diverse ricerche è

l'atto di porre in relazione i volumi, di affidarsi a materiali differenti che condizionano anche il valore cromatico dell'immagine totale, facendone un organismo sempre irripetibile.

La scultura di segno costruttivo non è infatti un'arte modulare, prevedibile, simile ad una formula matematica; vuole piuttosto essere un pensiero spaziale in grado di svelare dimensioni ulteriori e proiettare le forme oltre se stesse, in modo che ogni elemento costruttivo può essere vissuto molteplici volte, con funzioni espressive sempre diverse. Il sentimento costruttivo della scultura non si affida più alla modellazione ma alla modulazione, costruisce lo spazio come luogo di molteplici strutturazioni della forma, ama il divenire dei rapporti ambientali, il processo più che il valore della staticità.

Le radici più evidenti di quest'avventura plastica sono riscontrabili nell'avanguardia russa e riguardano soprattutto le ricerche costruttiviste di Tatlin e di Rodcenko, artisti che mirano a scoprire nuove leggi strutturali dei materiali in relazione allo spazio.

L'interesse per la "costruzione" significa realizzare nel luogo tattile della scultura un organismo plastico dotato di materiali veri, autonomi e rispondenti al carattere della forma, del colore e del volume che si vuole creare: "materiale vero nello spazio vero".

Gli elementi della grammatica costruttivista sollecitano tensioni diversificate nelle concrete situazioni dell'opera, intesa come una scena plastica in cui la funzionalità delle forme è sempre sottomessa ad un pensiero progettuale totale.

"Il controrilievo angolare di Tatlin del 1915 - ha osservato Giovanni Accame - riunisce già, in un unico lavoro, tutte le caratteristiche che saranno proprie alle successive esperienze della scultura fino ai nostri giorni. Per prima cosa l'assoluta rivoluzione nella concezione dell'oggetto e del rapporto che questo ha con lo spazio. Costruito con l'assemblaggio di piani incurvati. Sospeso, obliquamente fissato in angolo, è il segno di un pensiero, dinamico che attraversa lo spazio, che si sofferma, ma non si fissa. Abbandonata la stabilità, la collocazione al centro, la scultura diviene il modello di una sensibilità nuova. La forma non è più pensata come epicentro espressivo, ma come modalità di esistenza ed esperienza. Preferisce infiltrarsi nell'ambiente, entrare obliquamente e muovere i rapporti".

D'altro lato, anche le ricerche pittorico-oggettuali di Rodcenko rappresentano un tipo di progettazione della forma che riflette sulla propria capacità di sperimentare la qualità dei materiali connessa all'energia dell'immagine

plastica. Quello energetico è un valore insito nella definizione dei rapporti costruttivi che permette alla scultura di essere un terreno di continua verifica tra massa ed equilibrio, tra peso e leggerezza, tra tensione interna ed armonia con le forze circostanti.

In tal senso, il concetto di scultura si fonda su una verifica analitica dei mezzi linguistici e sul simultaneo confronto con le specificità strutturali della forma, esso diventa una pratica che riduce la complessità a elementi plastici essenziali.

## **2. Identità della scultura non figurativa dagli anni Trenta agli anni Cinquanta**

Si può parlare di scultura non figurativa in Italia a partire da esperienze di artisti che fin dagli Anni Trenta hanno affrontato problemi di sintesi strutturale del fatto plastico, come superamento dell'idea del corpo umano, vincolo espressivo legato alle forme del dato anatomico. Melotti, Fontana, Galli, Munari e Regina costituiscono per esempio le premesse di un'idea di "scultura astratta" che non rappresenta mai uno stile, un codice invariabile, differisce piuttosto da artista ad artista, proprio perché non è possibile stabilire un terreno unitario in cui crescono le nuove tensioni plastiche della scultura.

Accostamenti di ferro e di cemento colorato, esaltazione dei piani bidimensionali attraverso un rapporto sempre diverso tra i pieni e i vuoti, impulsi geometrici che captano rapide invenzioni del segno, non facilmente controllabile. Questo è quanto Lucio Fontana vuole: far vivere il fatto plastico in uno spazio sprovvisto di regole, mobile, fluttuante, imprevedibile.

Per Fausto Melotti la scultura è un luogo di equilibri fisici e mentali, di energie contrapposte: non la modellazione ha importanza ma la modulazione. L'artista contrappone al disordine della natura l'ordine del canone, vale a dire l'esattezza di un pensiero scultoreo non soggetto agli arbitri della realtà ma consapevole dei processi di organizzazione dello spazio. Tuttavia, anche per Melotti, il volto della scultura non è mai prevedibile, risponde ad uno stato angelico dell'arte, ad un mondo di fantasie astratte che costruiscono la soglia del visibile e del non visibile.

D'altro lato, una scultura carica di tensioni strutturali, guidata da uno spirito costruttivo assoluto, è quella perseguita con lucidità artigianale da Aldo Galli, il cui rapporto con l'architettura si esprime con rigore metodologico e con la conoscenza razionale delle forme. La visione plastica è sorretta dall'equilibrio compositivo, dall'armonia delle linee

solide, dalla sovrapposizione di piani e di trame lineari che conferiscono alla scultura il ruolo di un laico e quotidiano impegno costruttivo.

Su un'altra lunghezza d'onda si muove Bruno Munari che, fin dai primi anni Trenta, identifica lo spazio della scultura nel dinamismo ambientale catturando in esso l'idea della "macchina aerea". Si tratta di uscire dagli schemi della scultura convenzionale e di dialogare con le energie circostanti creando organismi plastici che, attraverso diversi modi di essere collocati, da terra o direttamente sospesi in aria, stimolano sotto vari aspetti l'occhio e la mente. Dalle "macchine inutili" alle "sculture da viaggio" Munari rovescia le categorie del peso e della monumentalità per esaltare il valore della leggerezza e della trasparenza dell'oggetto plastico.

Di forte significato è l'esperienza di Regina, le sagome essenziali e leggere, sottili e vibranti che dalla percezione del corpo oscillano verso le suggestioni dell'astratto: minime lastre metalliche che l'artista taglia, piega, sbalza e modella con rara sapienza artigianale. Il coraggio di una struttura-oggetto così libera e disinvolta è sorretto da una riflessione sulle strutture della forma e sul valore di una geometria dinamica, comunque legata alla memoria della natura, in cui risiede la grammatica generativa di ogni codice astratto. Per questi e altri esponenti di una linea non figurativa che in Italia va prendendo corpo dagli anni Trenta in avanti, l'idea di astrazione non è un vangelo da seguire ma un orientamento diversificato che non rifiuta mai a priori, anzi comprende al suo interno, il rapporto con le cose, la memoria del corpo, misura dell'umana esistenza.

Infatti, ai fenomeni plastici della realtà questo tipo di scultura, costruttiva e astratta, guarda attraverso il filtro della figura, di cui sono messi in evidenza i rapporti strutturali, gli equilibri tra le parti, risolte nella direzione della geometria solida che il ritmo dei pieni e dei vuoti scandisce con essenzialità.

Un simile discorso si sviluppa nel passaggio dai secondi Anni Quaranta agli Anni Cinquanta attraverso il tentativo di recupero del senso primordiale della materia, del segno e del gesto, come valori arcaici e primitivi della forma. Lontano da una concezione propriamente costruttiva dell'organismo plastico, questo tipo di scultura, che si è soliti denominare col termine "informale", si basa sul valore della materia come traccia, impronta oppure scheggia e frammento, nucleo plastico in espansione che esprime il senso di crescita della forma plastica.

Le nature di Fontana, gli orizzonti di Arnaldo Pomodoro, le stratificazioni di Milani, le verticali di Somaini, le tensioni di



Giò Pomodoro, gli organismi di Leoncillo, le forme mutilate di Meneguzzo, i grovigli di Franchina, tutti questi esempi esprimono un vitalismo che si diffonde nello spazio, per tramiti diversi, sprigionando energie e contrasti dentro il corpo visibile della scultura. Non v'è costruttività in questi esempi ma coscienza di un fermento della materia che si solidifica nell'atto di rottura, di frantumazione, di lacerazione della forma, lasciata libera di articolarsi dentro i tempi diversificati dell'evento creativo, come frammenti della condizione umana.

D'altro lato, non senza un forte impegno esistenziale ed etico, la scultura persegue la via della costruzione attraverso la pura articolazione di elementi formali.

Pietro Consagra si affida a ritmi costruttivi per suggerire valori plastici della superficie attraverso il coinvolgimento diretto dei vuoti che dialogano con i pieni, per avvicinamento e per contrasto. Il colloquio con la superficie si sviluppa con piena libertà di mettere in rilievo le energie interne, attraverso un continuo scavo della materia ma soprattutto con l'invenzione di ritmi spezzati che si articolano in superfici ampie e serrate, giocate sulla reciproca contrattura. Nella frontalità dell'impatto visivo la scultura elogia la superficie, viva e vibrante a seconda del diverso stridore dei materiali, dal metallo al legno, dalla pietra al marmo, con perforazioni, incisioni e graffiture.

Forme non più naturalistiche ma assolutamente smaterializzate nella luce, con la luce, sono le opere che Lorenzo Guerrini realizza lavorando la lastra di pietra direttamente con il martello. Scorporizzare la materia diventa il modo di conoscere il ritmo interno della scultura, ponendo in evidenza il valore primario dello spazio, quell'energia che dal blocco di pietra tagliato nella cava si trasferisce nel valore di un'immagine pura, purificata nella luce, concentrata in se stessa, senza alcun riferimento esterno.

Costruttivo è il linguaggio arcaico e insieme tecnologico di Ettore Colla che congiunge l'aspra matericità dei reperti industriali ai motivi formali del suo pensiero costruttivo, in un equilibrio dinamico tra senso della classicità e gusto della sperimentazione.

La convivenza di umori apparentemente distanti fa della scultura un luogo di invenzioni formali non prevedibili, ogni opera è un organismo accettato nella sua verità oggettuale e nobilitato dalla scelta poetica dell'artista. Le materie sono segni legati al loro uso originario ma sono anche il punto di partenza per una nuova identità plastica.

Inquietanti e, al tempo stesso, ironiche, le costruzioni di Ettore Colla hanno il potere di trasformare l'urto metallico della loro presenza nella leggerezza di immagini che

dialogano con il cielo, plastiche follie che afferrano il vuoto e lo avvicinano alla terra.

Sovrapporre volumi e volumi nella fluidità di un contrappunto ritmico, che nasce da un umano travaglio, con questa convinzione la scultura di Umberto Mastroianni si propone a metà degli anni Cinquanta come luogo di slanci, di passioni, di sensazioni vitali che stanno nel corpo vivo della materia, nel continuo espandersi dei limiti spaziali in cui si situa la sua immagine disperata. Ossessionato dal pensiero del rinnovamento e dall'instabilità delle certezze Mastroianni inventa la struttura conflittuale della forma, situazioni contrastanti in cui l'immagine plastica è proiettata verso molteplici direzioni, vissuta nel movimento dirompente della deflagrazione.

Attraverso l'uso di energici incastri i piani si costruiscono e si scompongono nelle diverse prospettive dell'opera, così che ogni scultura è un groviglio costruttivo inciso nella materia, un nucleo fatto di scatti rapidi ed essenziali che alleggeriscono il peso della forma con l'apertura di diversi livelli spaziali.

Il modo, inoltre, in cui uno scultore come Franco Garelli affronta nei primi anni Cinquanta il luogo della figura ci fa capire la necessità di un gesto strutturante che agisce direttamente sulla materia, sperimentata nell'immediatezza di una tecnica che salda in modo diretto pezzi meccanici e ritagli di lamiera. L'identità della scultura si riconosce in un divenire di frammenti e di materie di diversa origine, come tensione costruttiva fondata sulla radice strutturale della forma, un'astrazione tangibile nella dialettica tra segni meccanici e tracce materiche, dove la figura umana rimane comunque un punto di riferimento simbolico dell'operazione plastica.

L'impulso a leggere il divenire delle forme naturali attraverso la logica essenziale dell'astratto porta Carmelo Cappello ad elaborare nei primi anni Sessanta opere segnate da una forte autonomia formale, dedicate al cerchio come nucleo immaginativo capace di comunicare l'organizzarsi della forma in se stessa. Analizzando le possibilità dinamiche del cerchio l'artista costruisce elementi mobili che si integrano con l'ambiente attraverso ritmi aperti e chiusi, che continuamente rinnovano il campo di azione della scultura. In questo senso gli elementi geometrici vivono come forme luminose in perpetua variazione, la figura del cerchio dialoga con quella della spirale, le curve si animano in uno slancio tangibile oltre la natura dei materiali usati, dall'acciaio all'ottone e al plexiglass, tutti coinvolti nella costruzione di un'immagine pura.

Infine, concentrato sull'ordine strutturante della forma è il

ragionamento spaziale di Andrea Cascella che traduce l'idea plastica in un incastro di elementi che si stringono intorno ad un nucleo immaginativo unitario. C'è sempre un senso di implosione nelle diverse soluzioni che lo scultore adotta ora sigillando le forme in un unico blocco ora articolandole in parziali aperture, quasi a dischiudere il mondo interiore in un dialogo con la realtà circostante. I diversi elementi formali sono attirati verso un punto di gravitazione su cui si regge la solidità strutturale dell'immagine, essi sono accostati in un'atmosfera di forte immobilità, una dimensione temporale assoluta e duratura.

Ogni opera evoca un'immagine mitica, una figura primaria, una sensazione arcaica che la geometria solida esprime come energia connaturale all'utopia plastica, alla volontà di affidare al linguaggio scultoreo il progetto di una costruzione simbolica totale.

### **3. La fase cruciale degli anni Sessanta, scultura come presenza nello spazio**

Il ripensamento del concetto di scultura negli anni Sessanta coinvolge altre posizioni della ricerca tridimensionale, vale a dire privilegia la nozione di spazio come totalità in cui si concretizzano pensieri non strettamente risolti nella continuità con la tradizione plastica ma proiettati verso l'approfondimento dell'arte come luogo materiale ed esistenziale. Si tratta, in questo senso, di considerare la ricerca degli scultori come spazio di eventi plastici che non si chiudono necessariamente nell'unità di un volume ma si concretizzano nel rapporto, sempre diverso, tra strutture formali e ambiente.

La scultura diventa una presenza che identifica la sua ragion d'essere nella forma costruita in rapporto allo spazio e messa in relazione allo spettatore che la percepisce nella sua fisica evidenza.

Accanto alle esperienze della scultura cosiddetta astratta che modula infiniti rapporti formali nell'ambito di un particolare organismo scultoreo, accanto a questa tradizione non figurativa si affermano, dunque, valori non più riferibili all'oggetto plastico, leggibile nella sua esemplarità formale e nel suo rapporto virtuale con l'ambiente, ma segni che esprimono una diversa tensione, una nuova coscienza spaziale. Si tratta di uno "spazio ridefinito", come lo ha recentemente chiamato Francesco Tedeschi, un'arte in rapporto con lo spazio architettonico, dove gli artisti sono "variamente spinti a ridisegnare il luogo, interpretandolo o proponendo una diversa forma di analisi delle coordinate e

delle caratteristiche degli ambienti che li hanno ospitati". Oltre alle intuizioni folgoranti degli ambienti di Lucio Fontana si pongono su questa linea artisti come Piero Manzoni, Francesco Lo Savio, Enrico Castellani, Gianni Colombo, impegnati ad affrontare secondo diverse poetiche lo spazio dell'immagine come luogo di relazioni tra superficie ed ambiente, attraverso le infinite potenzialità che in esso esistono. I "metalli" di Lo Savio, per esempio, tendono a integrarsi nell'ambiente in quanto spazi dove il vuoto e la luce si strutturano reciprocamente, essi sono in relazione con la totalità perché contengono l'ambiente e sono contenuti dall'ambiente. L'artista sensibilizza il peso del vuoto attraverso l'affermazione dell'elemento-luce, strumento per progettare l'utopia spaziale, in quanto metafora dei processi di modificazione visiva dell'oggetto plastico.

Le grandi sculture in ferro a dimensione urbana di Giuseppe Spagnulo, le esperienze di scultura sottile e insinuante di Teodosio Magnoni, i volumi virtuali di Giuseppe Uncini, le strutture costruttive di Gianfranco Pardi sono altri esempi che si pongono sulla soglia della scultura, con forte tensione tra la visione progettuale e la verifica formale che si definisce in rapporto allo spazio fisico circostante.

È chiaro che, seguendo questo orientamento, si perdono i contatti con le forme consuete della scultura e che, specificamente, ci si trova immersi in un ordine del discorso che privilegia più l'integrazione dei segni artistici con lo spazio architettonico che il raggelamento del linguaggio scultoreo dentro quel medesimo spazio.

Sta di fatto che la lezione di Fontana non è di poco conto e che, d'altro lato, l'esempio internazionale del Minimalismo offre significativi spunti di ripensamento per gli scultori che intendono riflettere su una nozione di luogo aperto e fluido, felicemente compromesso con la percezione del vuoto, con le manifestazioni della luce, con le imprevedibili correlazioni con l'ambiente architettonico.

"Non è possibile cogliere il senso proprio dell'esperienza plastica di questi ultimi dieci anni sottolineava Filiberto Menna nel 1988 -se non si tiene conto, come termine di riferimento, della Minimal Art. Le nuove declinazioni della scultura, in Italia e fuori, muovono infatti dal riconoscimento di una frattura che si è verificata nella continuità storica del luogo proprio della scultura e del linguaggio che le appartiene: una frattura che mette in crisi l'intera tradizione moderna (e intendo sia la linea iconica che quella aniconica) e che è strettamente legata al radicalismo minimale. Questo spinge la dimensione linguistica fino alla tautologia e, al limite, fino all'estremo di una totale non significanza, segnando un momento di profonda



discontinuità con la plastica tradizionale”.

Così Filiberto Menna inquadrava criticamente la situazione della ricerca plastica circa dieci anni fa indicando una impossibilità della scultura a proseguire lungo una linea acquisita storicamente, con una conseguente necessità di ridefinire il proprio ruolo, “per tentare una autentica esperienza del nuovo”.

Già a partire dagli Anni Sessanta, dunque, il versante costruttivo della scultura privilegia la natura progettuale del fare, con un’attenzione precisa verso i modi di strutturazione delle forme nello spazio. I fondamenti del pensiero plastico del minimalismo offrono un’occasione di lucidità ad una nozione di scultura bisognosa di riconquistare direttamente il luogo della sua presenza.

Il fatto è che la riduzione della scultura ai suoi fondamenti primari ha spesso allontanato l’artista dal corpo dell’opera, illudendolo di poter fare a meno della costruzione plastica, necessaria invece all’identità di quei medesimi fondamenti.

In tal senso, la nuova dimensione della scultura che negli Anni Sessanta si afferma nel nome dell’ambiente e di un nuovo contatto con la materia è un campo di riferimento inevitabile per tutto ciò che è avvenuto negli ultimi decenni. L’antica pratica dello scolpire, del modellare e del plasticare non è più pensabile se non come linguaggio che si arresta alla pura e semplice creazione di forme, mentre la nuova scultura comporta un pensiero della forma plastica in relazione al luogo in cui essa si fonda.

Le “vie della costruzione” partono, dunque, dal punto in cui la coscienza del fatto scultoreo si stacca decisamente dalla plastica convenzionale della tradizione moderna per accettare il confronto con lo spazio, con la struttura complessa dell’ambiente che ci circonda. Non che la scultura figurativa o astratta non abbia mai tentato questo approccio ma bisogna dire che, attraverso le ragioni della scultura di segno costruttivista, questo rapporto diventa questione centrale e decisiva, energia interna alla strutturazione delle forme, esigenza di proiettare gli elementi della scultura nello spazio e di attirare lo spazio all’interno della definizione ambientale della scultura medesima.

Il nuovo pensiero costruttivo della scultura che si afferma in Italia negli ultimi decenni cerca un rapporto diretto con lo spazio come condizione necessaria al suo senso, non rappresenta una sterile continuità con le esperienze precedenti, astrattiste e concretiste, in quanto dell’operazione creativa esalta sia il rigore che la fantasia, sia il metodo che la pura invenzione, ponendosi in un rapporto sempre aperto e instabile con le teorie razionalistiche. Alle ragioni

della costruttività si affiancano sempre quelle della decostruzione, ai principi del metodo operativo si alternano regole che nascono dal rapporto diretto con l’operatività, così che l’atto scultoreo si arricchisce di un’esperienza del fare che risulta irrinunciabile, anche nel caso in cui la valenza concettuale delle forme può escludere l’intervento diretto dell’artista.

L’atto del costruire si congiunge a quello del decostruire in quanto entrambi sollecitano il luogo dell’opera come divenire della visione, resa visibile attraverso la dialettica dell’unità e del frammento, dell’armonia geometrica e della disseminazione, della pensiero logico e dell’irrazionalità. Il comportamento degli artisti si concentra, volta per volta, ora sulla sintesi delle diverse configurazioni ora sul processo dissociativo dei singoli elementi plastici. L’istinto costruttivo accetta il confronto con la dimensione indeterminata della percezione, il metodo operativo dell’artista può disarticolarsi nel processo costitutivo dell’opera, non v’è certezza in questa relazione incessante con l’ambiente, nulla è dato per scontato e l’equilibrio risulta sempre instabile.

#### **4. Il percorso della mostra come dialogo ininterrotto con l’ambiente**

L’idea della mostra nasce da questo contesto di riferimenti storici, non è un principio critico fine a se stesso ma muove i propri passi riferendosi alle più significative pratiche della scultura nel nostro secolo, alla fine del suo straordinario e complesso percorso.

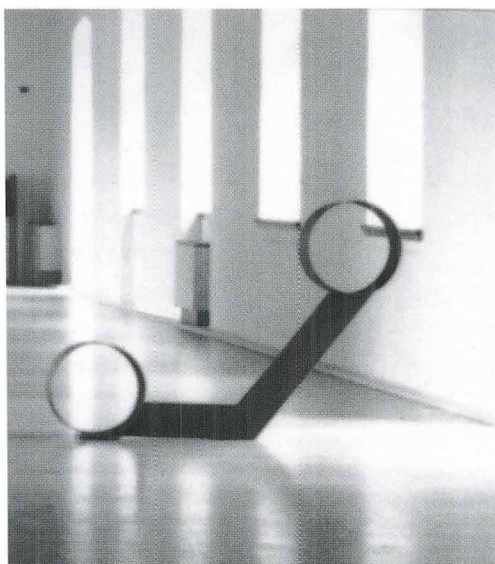
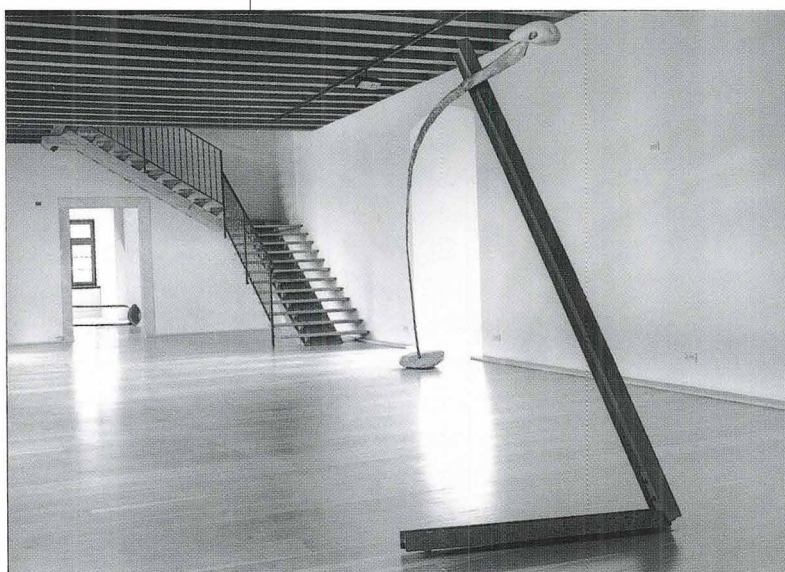
La scelta delle opere è volutamente esercitata in relazione alla collocazione ambientale e, nella maggior parte dei casi, si tratta di relazioni con il paesaggio, con il contesto urbano, con l’ambiente inteso nella sua più ampia estensione, tra i luoghi di Riva del Garda ed Arco, una situazione geografica di rara bellezza.

Il commento al percorso espositivo non può dunque che riferirsi alle opere messe in scena, al loro valore formale ma anche alla resa del loro impatto spaziale, ai particolari flussi comunicativi che hanno abitato le diverse dimore dell’esposizione.

Procediamo dall’interno all’esterno, dalle opere esposte nel territorio di Riva del Garda a quelle installate nel contesto di Arco, muoviamoci come se dovessimo dialogare con le singole sculture adottando argomenti specifici riferiti alla poetica spaziale degli autori ma anche al pubblico che osserva, dal suo punto di vista mobile, emotivo, soggettivo.

Eduard Habicher  
S.T., 1993

Giuseppe Spagnulo  
Black panther, 1969



La scultura di Eduard Habicher ci sorprende all'inizio del percorso con il suo slancio dinamico che corrisponde all'ampia dimensione della sala espositiva, occupata per quasi la metà da elementi essenziali ed aerei, dominata dall'energia primordiale che gli elementi (acciaio vetro e pietra) sprigionano nell'atto di congiungersi l'uno all'altro.

Il pensiero costruttivo di Habicher privilegia il divenire delle forme, non accetta mai una soluzione statica dello spazio ma conquista volta per volta gli equilibri plastici idonei al raggiungimento di una visione totale, cosmica, infinita. Questa scelta di fondo spinge il lavoro dello scultore ad aggregare gli elementi strutturali in modo che il sentimento della precarietà possa crescere come un valore positivo dell'immagine, come stato di incertezza che porta con sé molteplici possibilità di sguardo, soprattutto l'andare oltre.

Tra i giovani autori che con fermezza e disciplina interiore esprimono l'attuale inquietudine della scultura Habicher è quello che con maggiore autonomia sta costruendo un linguaggio poetico delle forme plastiche, un modo di pensare lo spazio come luogo arcaico ma anche come visione futura, eternamente in bilico tra la memoria della natura e il progetto di una cultura visiva, tattile, legata all'esistenza.

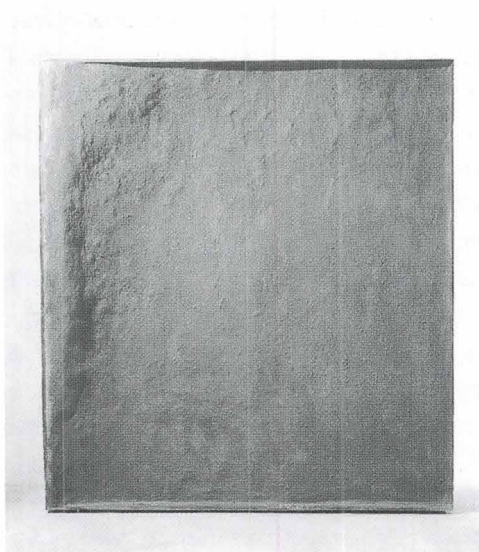
All'opposto, giocato sulla breve misura ma proiettato oltre se stesso, sta il segno con cui s'è voluto rappresentare il lavoro di Giuseppe Spagnulo, uno degli scultori che dagli anni sessanta ha perseguito la rottura dei vecchi equilibri a vantaggio di una politica della forma fortemente compromessa con il suo destino sociale, coinvolto con la vita.

Da quel momento la pratica della scultura è stata sempre vissuta come un modo primario di affrontare la realtà, di porre in evidenza il senso di distruzione presente nelle cose, ma anche la costruzione di un altro ordine espressivo, la necessità di comunicare attraverso un ritrovato rapporto con il paesaggio come memoria dell'essere.

La scultura deve essere un urlo che si amplifica nello spazio circostante lacerando la falsa compostezza delle forme, ecco nascere cerchi spezzati, piani orizzontali, grandi quadrati, attraverso tensioni che si affermano in tutta la loro estensione immaginativa. L'artista costruisce la forma totale per addizione, attraverso un procedimento in cui i singoli elementi crescono ad altezze diverse, con una traiettoria tangibile che si sviluppa preferibilmente in diagonale, come se da una zona originaria la visione fosse in grado di elevarsi verso un punto indeterminato, non punto di arrivo ma di un nuovo inizio.

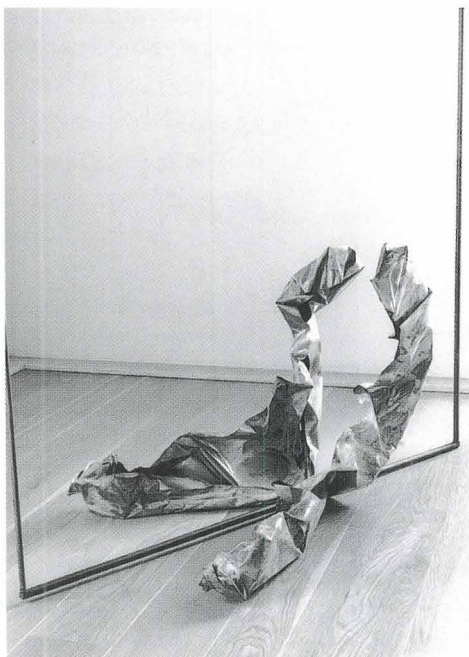
Appena staccate dalla parete, nel punto di passaggio tra una sala e l'altra, stanno due sculture di lamiera, cemento e polvere di marmo che Alberto Ghinzani ha concepito come





Alberto Ghinzani  
Cenere, 1996

Pietro Coletta  
Rad ante, 1998



icone dell'assenza, soglie della memoria interiore, luoghi concreti di un pensiero spaziale che sottrae corpo alla realtà, assottigliandosi lentamente fino a identificarsi in una linea dal confine instabile. La costruttività essenziale della struttura metallica accoglie il lieve, eppur denso, deposito di polvere che esprime il sedimento del tempo, quel senso di spettrale pietrificazione delle cose che l'artista persegue come identità della scultura, al limite della sua totale precarietà.

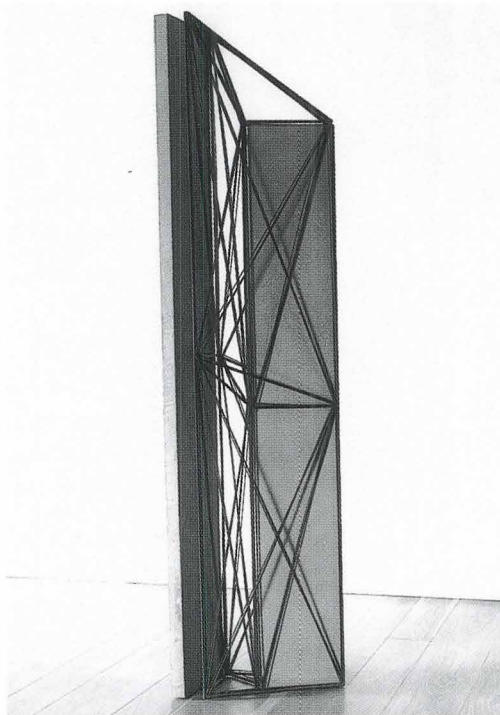
Per Ghinzani non si tratta mai di costruire razionalmente il corpo dell'opera ma di lasciare che lo scorrere dei giorni s'impadronisca del luogo della scultura nutrendolo di materie visibili e invisibili, di forme taciute e di parole levigate, senza che altri eventi esterni possano disturbare il magico silenzio della visione. La tensione bidimensionale delle sculture, avvicinate come pagine pallide eppure cariche di misteriose presenze, spinge l'osservatore a scrutare le ampie superfici per leggere nel loro volto di cenere presenze fatte di ombra e di luce, respiri e vibrazioni che si congiungono nel vuoto.

Scultura di altra natura mentale e di diversa estensione spaziale è quella che Pietro Coletta ha concepito come dialogo tra struttura misurabile e spazio illimitato, tra forma razionale e impulso immaginativo, elementi dialettici risolti nel gesto folgorante della visione totale. Costruire relazioni instabili, segnare tracciati illusori, sentire traiettorie di pura energia imprimendo all'ambiente una nuova identità prospettica, questa è la sfida che Coletta sta sostenendo dagli Anni Settanta ad oggi con forte determinazione nel non sottrarsi mai agli eventi imprevedibili dell'installazione, esserne piuttosto parte vitale.

Del resto la scultura è un cammino difficile che va esplorato sommando i risultati acquisiti alle nuove invenzioni, dunque azzerando il proprio rapporto con lo spazio, per ripartire da una diversa conquista delle idee e degli strumenti del fare. L'artista rimette sempre tutto in gioco, non ama ripetersi pur rimanendo ancorato ad un nucleo immaginativo dove sguardo e luogo coincidono, hanno la stessa energia ed esprimono il medesimo sforzo di varcare la soglia che delimitano. Costruire lo spazio significa per Coletta immaginare l'equilibrio di un istante, l'attimo in cui il pensiero fissa un'idea e la rende duratura nella materia adatta a raggiungere l'estrema tensione dell'opera.

A fronte di questo slancio verso sguardi illimitati stanno gli spazi di ferro e cemento di Giuseppe Uncini, racchiusi nella loro apparente immobilità, in effetti attraversati da una profonda inquietudine strutturale che ne rende complessa la costruttività.





Giuseppe Uncini  
Spazi di ferro, 1990

Ulrich Egger  
Windschief, 1999



Ben lontani dalla ferma radicalità dei “cementarmati” dei primi Anni Sessanta e, al tempo stesso, più complessi e drammatici delle “ombre” o delle “dimore” dei periodi successivi, questi spazi organizzati dentro e oltre l’idea di superficie diventano strutture del pensiero, modi di generare lo spazio giocando sullo spostamento degli elementi.

La presenza quasi tattile delle ombre rende tangibili i vuoti che si determinano nello strutturarsi delle griglie di ferro, irregolari, dinamiche, strutturate come reticoli dove le diagonali precedono ogni altra direzione, fino a diventare protagoniste della visione.

Il vuoto si alimenta di questi movimenti trasversali che interrompono la rigida verticalità, con un senso di forzatura dell’equilibrio ortogonale, di rottura di una razionalità compositiva troppo prevedibile. Uncini persegue un’idea di scultura come sintesi di tutte le tematiche progettuali affrontate con coerenza nel suo lungo percorso, alternando principi costruttivi ad azioni decostruttive, momenti di ricerca sentiti in reciproca tensione.

Nella parte opposta dell’ambiente espositivo sta, collocata sul pavimento, una scultura di Ulrich Egger, una forma sospesa tra il proprio spazio interno e quello dell’ambiente circostante, completamente dedicato alla risonanza della sua fisica presenza. Più che la definizione di una struttura elementare e minimalista l’autore persegue la dilatazione della forma, l’espansione del suo perimetro attraverso il potere che il vuoto ha di lasciar fluire energie imponderabili dall’interno all’esterno, verso una totalità spaziale di cui l’organismo plastico non è altro che il tramite parziale, lo strumento di amplificazione.

In tal modo la scultura diventa un segno plastico che sollecita intorno alla propria costruzione irregolare molteplici punti di ancoraggio per lo sguardo, costretto a circolare intorno alla struttura, confrontando la palpabile morbidezza della forma con la solidità dell’altra, allungata e agganciata ad un estremo del perimetro, al tempo stesso contenitore di vuoto e contenuta dal vuoto. La costruttività di questo organismo plastico non è guidata da un metodo razionale ma da una capacità intuitiva di far proprio lo spazio attraverso la dialettica del peso e della leggerezza, della luminosa durezza dell’acciaio e della consistenza precaria del gesso, con un travaso di reciproche energie.

Ognuna delle opere allestite in questa prima fase del percorso della mostra, pur essendo protetta dalla dimensione dell’interno, allude continuamente ad uno spazio totale, per nulla costretto, a mio parere, dal vincolo dell’architettura e dei suoi caratteri.

È chiaro che quando la scultura viene allestita in campo



aperto, pur nella delimitazione di un percorso preciso, come avviene nel secondo momento espositivo a Riva del Garda, nei pressi del lungolago, qualcosa cambia, altre sono le misure e i termini di confronto con le opere, esaltate nel loro rapporto con l'ambiente.

All'inizio di questo ulteriore cammino tra "le vie della costruzione" sta l'opera di Alex Corno, l'impatto con la sua forma protesa verso molteplici direzioni, nucleo irradiante che si articola sul bilanciamento degli elementi costruttivi e degli slanci dinamici.

La fisicità della scultura è una presenza corporea che sembra bastare a se stessa, costruita sull'innesto di una forma nell'altra, attraverso un gioco dialettico tra l'elemento statico e quello dinamico che si contrae e si dilata, in bilico tra opposte tensioni. La stessa differenza cromatica delle superfici serve a sottolineare un carattere di dissonanza che rafforza l'inquietudine dell'opera, la sua possibilità di compenetrarsi con l'ambiente, di essere corpo d'acciaio che respira con la natura senza volerla mai evocare, se non per contrasto. L'astrazione dei piani, volutamente pensata nell'ambivalenza del pieno e del vuoto, consente di usare la geometria come modello irregolare che conferisce ad ogni scultura una originalità e una conseguente unicità. L'intuizione geometrica non è solo dichiarata dal taglio delle forme ma dal tipo di costruttività che l'artista imprime all'opera, strumento di attivazione dello spazio ma anche veicolo d'aria, contenitore di energie che si sprigionano oltre i bordi circoscritti.

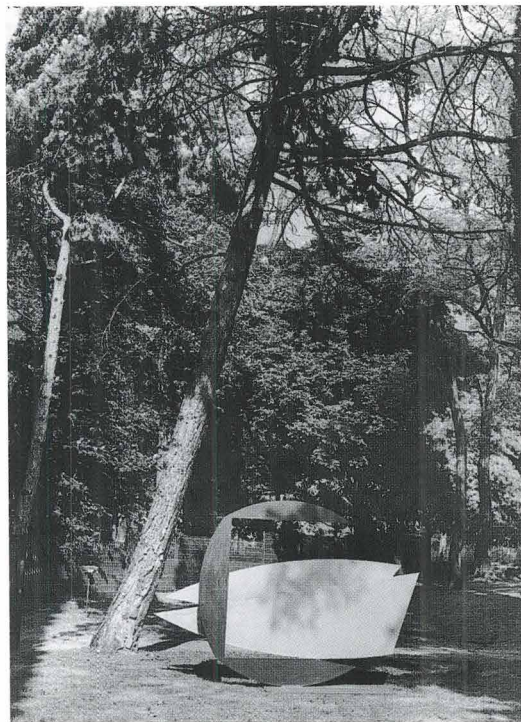
Poco distante, su un camminamento dotato di bella profondità prospettica sta un "grande segno" di Riccardo Cordero, un intrigo di frammenti giocato sulla circolarità, sconvolta da energie che si contraggono e si espandono verso l'ambiente, quasi in bilico tra il proprio centro di gravità e una assoluta liberazione dal peso.

La tensione formale di questa articolazione tende a sollecitare uno spazio infinito o, per meglio dire, a materializzare l'aggregazione dei pieni e dei vuoti come valori reciproci, in rotazione intorno ad un fulcro ipotetico, mutevole, instabile.

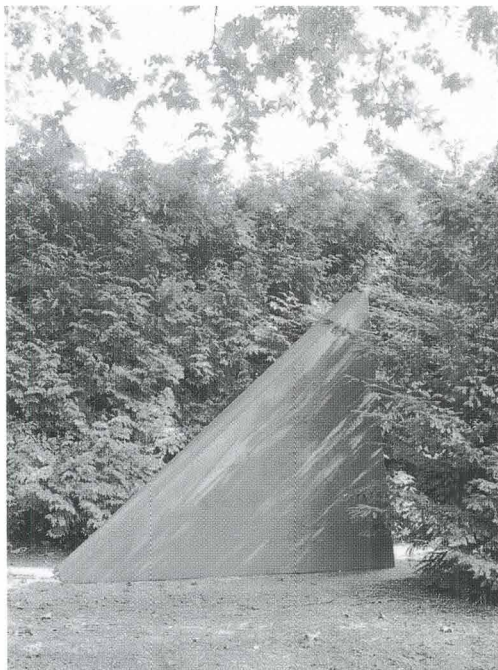
Lo spettatore scopre i diversi volti della scultura attraverso un'azione di avvicinamento e di distacco, di rotazione intorno al suo perimetro, un movimento indispensabile per valutare sia i particolari strutturali dei primi piani sia gli effetti della lunga distanza. Avvolto nella luce di un solo colore, il gesto plastico che Cordero mette a punto con perizia millimetrica comunica allo spettatore non solo l'emozione di un equilibrio asimmetrico ma soprattutto il piacere di partecipare al dialogo profondo con la natura. La scultu-

Alex Corno  
Wing Star, 1999

Riccardo Cordero  
Intrigo 2, 1999







Mauro Staccioli  
Sculptura, 1986

Giovanni Campus  
Forma interno esterno,  
1998-1999



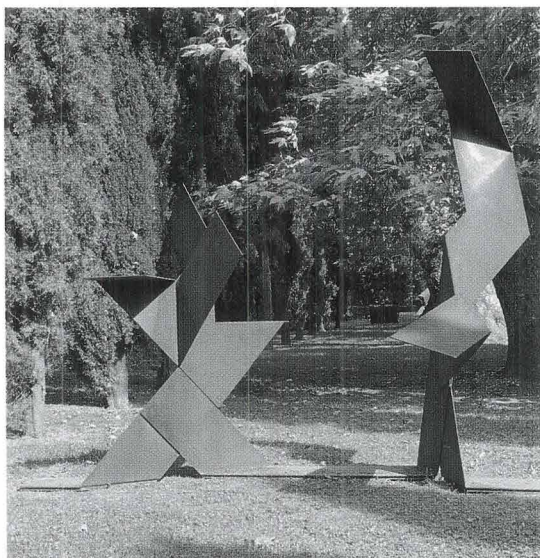
ra diventa un luogo architettonico dove geometrie intuitive e improvvise rotture del progetto costruttivo restituiscono il senso di una complessità irriducibile ad un unico schema, una compresenza di energie visibili e invisibili, astratte e concrete.

Al di là di questo organismo che si snoda su se stesso sta l'installazione di Mauro Staccioli pensata sulla successione di tre grandi triangoli solidi che abitano la natura circostante come se vi fossero da sempre coinvolti. Questa integrazione spontanea con la fruizione dei luoghi non è mai casuale, risponde ad un'intelligenza dello spazio che guida Staccioli in ogni incontro con l'ambiente, sia esso paesaggio o contesto urbano, come un'interrogazione intorno all'identità della scultura, coscienza della durata e dell'attimo. L'articolazione dei segni plastici, il ritmo dettato dalla distanza reciproca, la scelta del colore in rapporto alle forme, l'inizio e la fine del percorso visivo, l'insieme fisico delle parti, tutto costituisce un atto di costruzione che si pone dialetticamente in rapporto con la dimensione dell'aperto, senza volervi competere. Anzi, la sensazione è che certe misure fuori scala umana delle opere di Staccioli siano un modo di progettare una nuova presenza dell'uomo, sottratto alla prevedibilità dei percorsi quotidiani e proiettato verso un rapporto epico con il suo habitat. Questa inedita tensione congiunge la cultura dei luoghi antichi con l'urgenza del presente, nella consapevolezza che solo la dimensione collettiva del vivere può conferire un profondo significato al fare scultura.

D'altro lato, parallelamente a questo percorso, s'incontrano altre sculture, a cominciare da quella concepita da Giovanni Campus come verifica della sua indagine intorno al rapporto "interno- esterno", questione che lo va impegnando da molti anni come analisi del reale e del virtuale, del fisico e del mentale, del tattile e dell'immateriale.

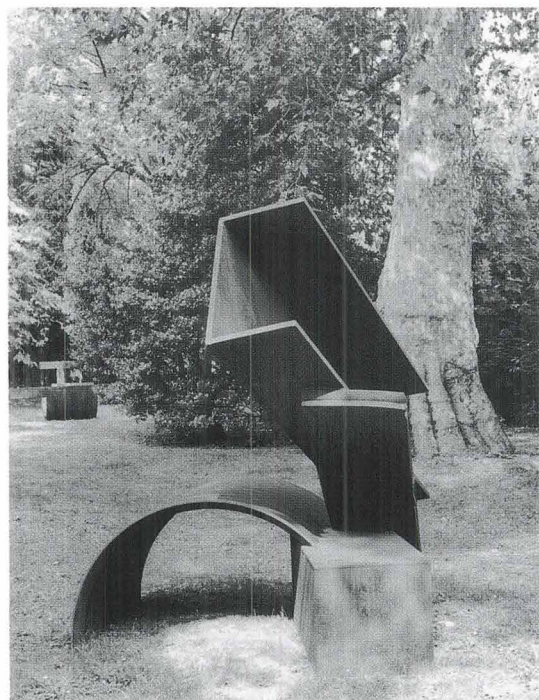
Due strutture lineari si congiungono come forme dialettiche in equilibrio precario, esse comportano la definizione di uno spazio interno che si slancia verso l'ambiente circostante, prolungamento dei medesimi elementi. Questa spazialità primaria invade ed è invasa dall'atmosfera, si fonda sul potenziamento dello spazio attraverso mezzi minimali, esili profili di metallo che inventano relazioni instabili col vuoto che acquista presenza di pieno, peso e leggerezza insieme. La costruttività di questa ipotesi spaziale è sentita da Campus come principio di contraddizione formale, come possibilità di stabilire un dinamismo attraverso mezzi statici, una disarmonia costruita su precisi punti di equilibrio, un'unità globale ottenuta con elementi distinti ma non separabili. In questa dialettica degli opposti si afferma il





Paolo Minoli  
In posa, 1998-1999

Igino Legnaghi  
L'uccello fiore, 1989



valore della scultura come pratica che risponde alle esigenze esistenziali, alle tensioni e alle impossibilità di riconoscersi in un'unica prospettiva conoscitiva, mentre la realtà è fonte di molteplici pensieri poetici.

Oltre questa soglia, che può essere osservata da entrambe le parti con il medesimo tipo di identificazione, si articola la scultura di Paolo Minoli, sensibilmente diversa da quella collocata un anno fa presso la Rocca di Riva del Garda, stabilmente sospesa nelle ali del vento a materializzare una dialettica infinita fatta di pesi e contrappesi.

Recentemente l'artista ha inteso dare un'altra direzione alla sua ricerca plastica, lavorando intorno ad un'idea di superficie che, attraverso la piegatura del foglio di acciaio corten, si articola nello spazio con diverse variazioni costruttive.

L'intenzione è quella di strutturare la forma in modo aperto come un linguaggio geometrico che si muove da un punto all'altro integrandosi alle caratteristiche dell'ambiente. Minoli assottiglia la profondità dell'oggetto plastico, annulla la terza dimensione legata agli spessori della materia per riconquistarla attraverso la creazione di una scena fatta di piani ortogonali, disposti secondo una sapiente calibratura delle superfici continue. In questo senso la scultura incorpora il luogo, diventa una dimora di pieni e di vuoti, di positivi e di negativi, un divenire geometrico che il rigore dell'immaginazione proietta oltre ogni possibile progetto. Giocata sull'artificio delle piegature la scena cambia ogni volta direzione senza incrinare l'equilibrio della costruzione, anzi rafforzandolo nel passaggio verso le superfici, in un unico respiro.

Con "L'uccello fiore" di Igino Legnaghi ci troviamo di fronte ad una fantasia costruttiva che non rinuncia al sogno della natura per trovare le forme di riferimento del pensiero creativo, in bilico sull'inquietudine dello spazio e sulla vertigine del vuoto.

L'equilibrio dei volumi è un limite che all'artista piace trasgredire per conquistare sempre nuove condizioni dello sguardo, che interroga le linee curve, gli sbalzi della superficie, le grandi forme che sprigionano desideri illimitati. Nell'opera entrano mille pensieri ma quello che rimane visibile è la sintesi del rapporto con il mondo, la dimostrazione di un possesso del linguaggio plastico che solo l'amore per scultura ha reso possibile, attraverso la costante verifica dei momenti progettuali.

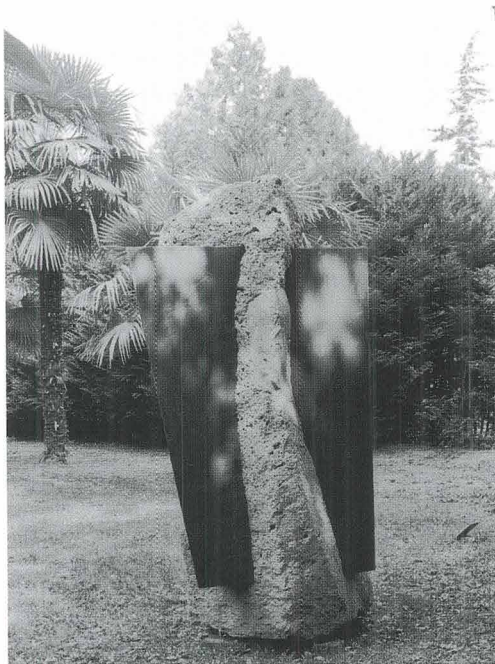
Alla base dell'operazione di Legnaghi sta l'autenticità dell'esperienza estetica, la coscienza del ruolo dello scultore come sacro artefice, costruttore di luoghi che trasmettono il valore artigianale della materia nella complessa dimen-



Salvatore Cuscherà  
Micenea, 1998-1999



Gianpietro Carlesso  
Odio-amore, 1998



sione dello spazio, frantumato e irrisolto nel proprio instabile fluire. Dentro questo paesaggio in divenire la scultura esprime la difficile conquista del disequilibrio, l'utopia della forma possibile che si afferma nella rottura della frontalità, in un gesto che si articola su se stesso.

Approssimarsi alla scultura di Salvatore Cuscherà significa, a questo punto della mostra, confermare il senso forte e compatto della solidità, il sentimento di uno spazio concentrato in se stesso, solo in parte coinvolto dall'atmosfera del luogo.

La sensazione è quella di un luogo profondo in cui il pensiero costruttivo ha raccolto tutte le energie spese nel passato, per farne tesoro ma anche per trasformarle in un linguaggio diverso, più severo e determinato nel porre se stesso al centro dell'universo.

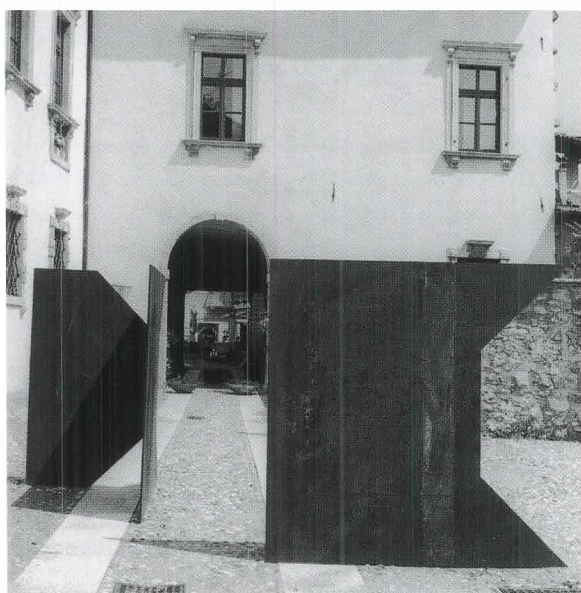
Anche il vuoto ha un peso, Cuscherà crede fortemente a questa verità, il vuoto è una presenza necessaria alla conformazione dell'immagine, agisce come attivazione di sviluppi tridimensionali della forma, può diventare il punto di arrivo ma anche essere il nucleo intorno a cui si articola la forma scultorea, la sua modulazione astratta.

La struttura curva di "Micenea", come una cavità parzialmente svuotata, si appoggia sul prato mentre elementi costruttivi lineari determinano altre sollecitazioni, si sganciano dal perimetro per accorpare altro spazio intorno. Il colore non è più squillante, esso ora tace, scaturisce direttamente dalla materia, è il colore monocromo della ruggine che avvolge l'opera con un unico tono, ulteriore strumento di equilibrio delle parti.

Chiude questa seconda fase del percorso una scultura di Gianpietro Carlesso, un corpo implacabile fatto di pietra lavica e di ferro, un blocco di rara potenza che si pone come punto di irradiazione di energie fisiche e mentali, fulcro di tensioni sospese tra la memoria della tradizione plastica e l'esigenza di dar voce al linguaggio del presente.

Si sente inoltre il peso della materia, l'amore per il suo volto primordiale, per il carattere perentorio con cui occupa spazio, esso stesso strumento generatore della visione.

Dall'incontro di materiali diversi nasce uno stato poetico della scultura, dimora di congiunzioni che avvengono nella natura e di cui l'arte s'impossessa dal punto di vista estetico, come un processo di integrazione con l'ambiente. Dentro il blocco di pietra si innesta un elemento di ferro che attraversa la forma per intero, non come una ferita lacerante ma come sostegno, anima interna della struttura, mezzo per esaltare il carattere della lava che ingloba ciò che incontra e con esso si identifica trasformando ogni contrasto in gesto armonico. In questo modo l'operazione



di Carlesso si riferisce ai fenomeni della natura ma approfondisce soprattutto le ragioni interne dei materiali, la loro origine e il trattamento radicale a cui lo scultore sottopone il loro aspetto definitivo.

Dal paesaggio naturale al contesto urbano, da un prato con alberi lungo il lago a Riva del Garda ad un cortile interno del Palazzo Comunale di Arco: bisogna affrontare questo mutamento di ottica per entrare nella terza fase della mostra, prima che essa stessa si rimetta in scena nel parco Arciducale della città, per l'ultimo affascinante approccio. Ad accoglierci sono le opere di Carrino, Pardi e Lorenzetti, allestite con sapiente equilibrio come segni che cambiano la dimensione stessa del luogo, ne arricchiscono l'assetto ambientale e, indubbiamente, ne stravolgono la percezione per chi è abituato a vedere la piazzetta vuota, non abitata da queste inquietanti creature metalliche.

La scultura di Nicola Carrino si vede ancor prima di varcare la soglia del cortile, come una presenza che, pur nella sua autonomia, è subito in grado di sottolineare i ritmi dell'architettura, di misurare la profondità della linea di passaggio dall'esterno all'interno, i rapporti ortogonali con le facciate retrostanti, in definitiva la totalità del luogo. Del resto, ogni opera di Carrino fonda il proprio senso nel contesto delle relazioni che si producono attraverso il codice costruttivo, variando la funzionalità delle scelte a seconda del carattere del luogo, parte attiva dell'opera, spazio generativo.

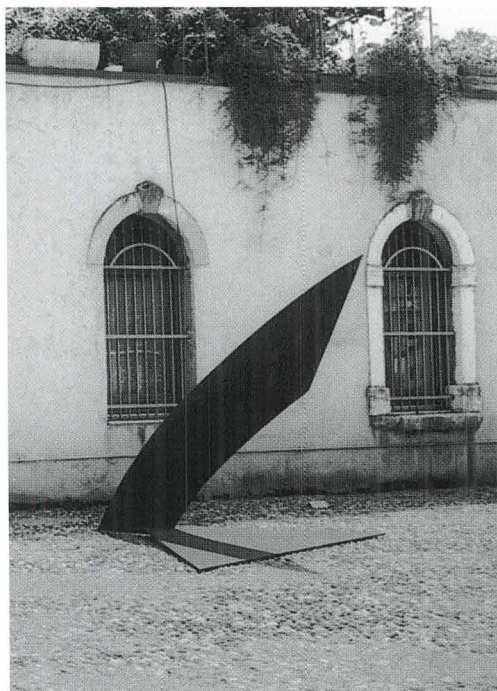
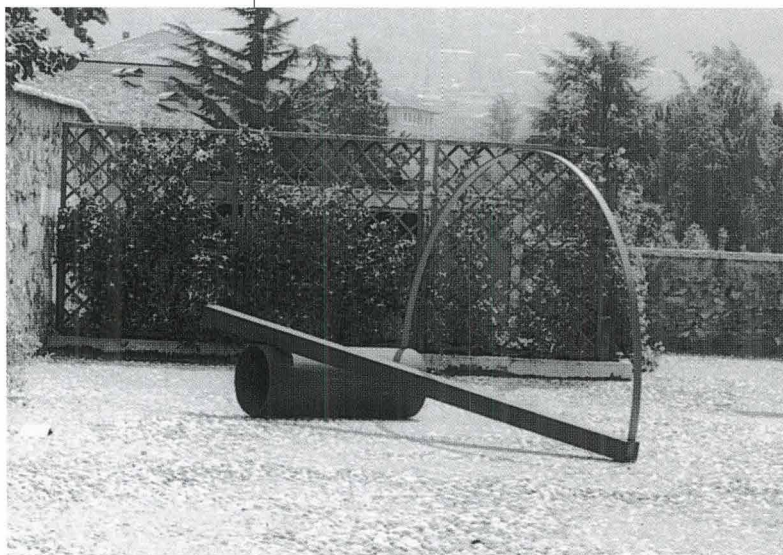
La definizione di scultura è intesa come occupazione dell'ambiente attraverso una trasformabilità dei moduli che interpretano un nuovo ordine costruttivo, capace di estendersi oltre il perimetro delle singole strutture per determinare ulteriori stati di visibilità. In questa installazione viene esaltata l'apertura della forma, la plasticità come esercizio di scrittura dello spazio attraverso elementi la cui logica combinatoria è affidata alla coscienza critica dell'atto costruttivo. Per Carrino ogni intervento estetico sulla città non è mai sfiorato dal piacere decorativo ma risponde ad un progetto scientifico e insieme poetico, rigoroso e fantastico, reale e immaginario, dunque totale.

Sul lato opposto del cortile sta la scultura di Gianfranco Pardi collocata in diagonale rispetto al muro di pietra che le fa da sfondo, quasi a sviluppare un diverso approccio con lo spazio, una deviazione dai parametri ortogonali. Fatta di ferro grezzo e dipinto quest'opera evoca l'aurora, uno stato di passaggio della luce, un'atmosfera leggera e indefinita costruita sui punti di congiunzione degli elementi, tre diversi modi di esprimere la possibilità del contatto: innesto, appoggio, sostegno.



Gianfranco Pardi  
Aurora, 1997

Carlo Lorenzetti  
Dardo baleno, 1993



L'opera si pone come luogo di risonanze spaziali che sono sollecitate dalla tensione reciproca della linea curva e della retta, entrambe bloccate dalla funzione di un terzo elemento di raccordo. Pardi usa spesso questo principio costruttivo, lo fa per tenere in bilico gli elementi plastici senza che essi sentano il vincolo del peso, della misura e della geometria che li sostiene, come segni di un progetto dinamico e indeterminato.

Lo spazio della scultura è sempre di respiro architettonico, improntato su una visione costruttiva dotata di regole aperte ad ulteriori soluzioni, un perimetro definito da molteplici soglie, ognuna delle quali corrisponde ad una tentazione di oltrepassare i limiti fisici del luogo, i condizionamenti della sua natura statica, oltre la scena.

A questo stato di inquietudine si collega anche la scultura di Carlo Lorenzetti, "dardobaleno", una tra le sue recenti invenzioni dedicate ad esplorare l'anima del luogo, a calibrarne l'equilibrio improbabile, attraverso quelle che sono state felicemente definite "pieghe dell'aria". Bastano minimi elementi plastici per sollecitare l'emozione dello spazio, si tratta di lamine nere che segnano il vuoto in modo perentorio, in tensione tra cielo e terra, come un corpo che si flette tra aria e materia restituendo all'osservatore l'idea del volo. Le forme sono disegnate con una geometria fantastica che abbina la misura circoscritta del triangolo a quella indefinita della lama, oppure congiunge l'immagine arcuata della vela a quella di una forma piatta.

In questa mobilità di rapporti plastici Lorenzetti si sente a proprio agio, favorendo nel corso dell'opera improvvisi slanci e inattese estensioni della forma, utili a tenere sempre in fermento l'avventura delle superfici che si toccano, si incastrano e si staccano tra vortici d'aria e smarrimenti di luce. Ogni scultura è legata alle precedenti e a quelle che verranno, rappresenta la messa in opera del progetto ma anche l'annuncio di uno spazio futuro, punto di incontro tra l'esperienza della forma e il suo ulteriore destino.

Il percorso della mostra si chiude nella mirabile atmosfera del Parco Arciduciale di Arco, ma questa fase conclusiva del percorso potrebbe esser di nuovo un inizio, un riprendere il cammino verso le sculture già visitate per verificarne la portata alla luce delle ragioni complessive dell'esposizione: una mostra come questa merita in sostanza di essere frequentata più di una volta, attraverso ulteriori riconsiderazioni delle problematiche percettive e ambientali che essa solleva nell'animo del visitatore.

Iniziando la passeggiata nel parco ci viene incontro la scultura di Mirta Carroli che abita con calibrata tensione un punto preciso del prato, quello che conferisce alla struttu-



ra dell'opera una presenza sospesa tra dinamismo e staticità, ritmo e leggerezza, slancio e definizione della forma sul filo dell'orizzonte.

L'artista privilegia il senso della terrestrità, i raccordi tra terra e cielo, come se la forma immersa in una profusione di luce potesse nutrirsi di vibrazioni e di umori che crescono a diretto contatto con l'ambiente, sul punto di prendere il volo verso l'infinito.

Basta guardare come si muove la "Cresta del gallo" sul limite del prato per capire che la scultura impone il suo ritmo ovunque si trovi, purché sia un luogo aperto che inviti a guardare l'opera e ad interferire con essa. La scultura è un esercizio di purificazione della materia, annulla il peso della forma nella percezione infinita dell'immateriale, si pone come dialettica tra linea e superficie, tra slancio curvilineo e piatta staticità. Di questa difficile identità l'artista è consapevole e ogni atto si impone sullo spazio circostante con ardita plasticità, come un confronto con l'ambiente che ogni scultore si augura di poter sostenere con mezzi adatti allo spirito del luogo, strumenti di fantasia.

Poco oltre, visibile alla destra del sentiero, si erge la scultura di Carlo Ciussi costruita sul ritmo di una geometria saettante che punge lo spazio con i suoi angoli acuti e con il dinamismo delle linee, conseguenti le une alle altre. Le forme scattano oltre il loro stesso limite, si affacciano sul luogo come se volessero incontrare l'infinito mutevole della realtà contemporanea, essere radiazione luminosa che accende le cose circostanti. Agendo sulla costruttività essenziale della geometria la scultura diventa un vero e proprio segnale che colpisce l'occhio del lettore, ne richiama l'attenzione spingendolo a misurarsi con la soglia della superficie, ad attraversarla, a farsi oltre, conquistandola.

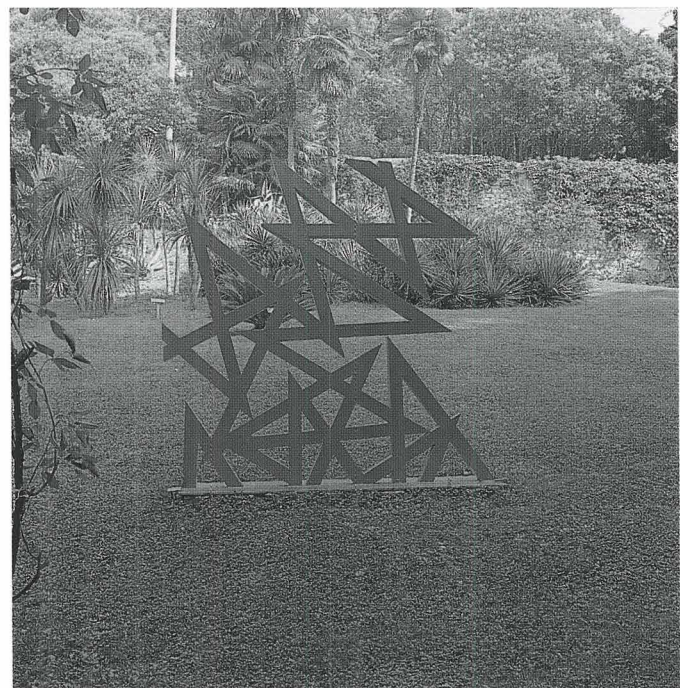
L'astrazione di Ciussi si esprime nel vuoto assoluto dell'atmosfera liberandosi del peso della materia, attraverso segmenti essenziali di ferro che si congiungono e si distaccano, quasi a voler sottolineare un movimento che continua, dallo spazio nello spazio.

Quello che conta è il percorso dinamico delle linee che si contrappongono alla staticità secondo un'intuizione soggettiva, verificata volta per volta nel luogo dell'opera come impegno creativo capace di trasformare lo stato invisibile della forma nella sua costruzione concreta, nella sua visibilità di evento immaginativo, durata dell'azione.

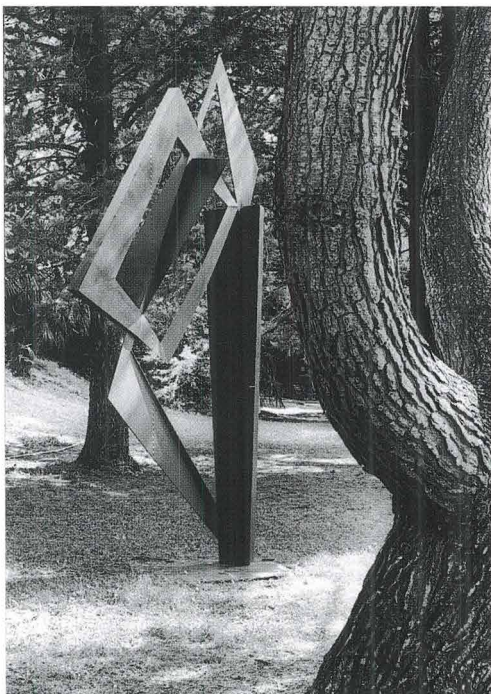
Sempre a destra del sentiero, poco oltre, se ne sta silente la scultura di Marina Sasso in tutta la sua natura introverta, come una pagina di poesia corporea che ha assimilato eventi e trasformazioni nella qualità del fatto plastico, evocazione di nutrimenti naturali e insieme artificiali. Fatta di

Mirta Carroli  
Cresta del gallo, 1999

Carlo Ciussi  
1°, 1996

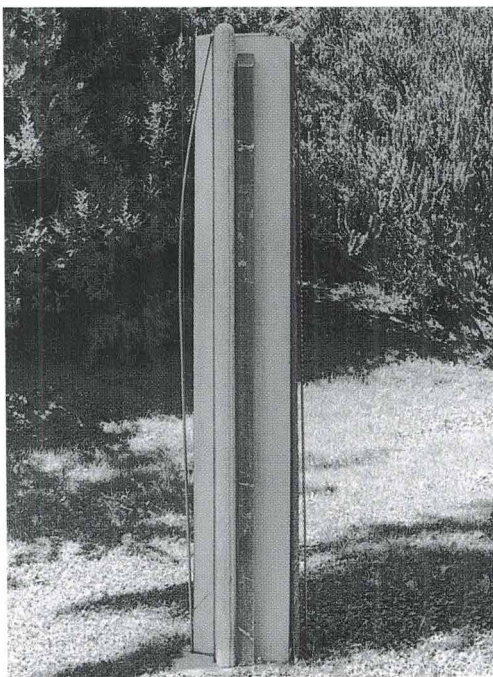






Alessandra Bonoli  
Porta-finestra, 1995

Marina Sasso  
Acciaio 4, 1996



acciaio e pietra, calibrata in ogni suo minimo rapporto interno, la verticale si mostra come spazio allo stato puro, irriducibile alle analisi del linguaggio. Dentro la costruzione degli elementi si avverte la verità di un fragile equilibrio, il fatto che il corpo dei materiali sembra compatto mentre la loro coesione è solo ciò che si crede di vedere, pura apparenza. La soglia dell'opera è carica di vibrazioni nascoste, di sottili rivelazioni della materia che richiedono passione visiva, una immaginazione tattile che assorbe volta per volta la struttura totale e le forme particolari dell'immagine. Si tratta di una scultura che va ascoltata, che bisogna osservare nel suo respiro interiore mentre mostra i battiti impercettibili della superficie, i pensieri e i desideri di uno spazio sconfinato che si slancia oltre quella zona precisa che è l'opera. Dentro questo luogo l'immagine si offre senza cedimenti, nella consapevolezza che il viaggio verso la materia non può essere spiegato ma sentito, agito, vissuto come un percorso alla ricerca di se stessi, in una sorta di estasi indecifrabile.

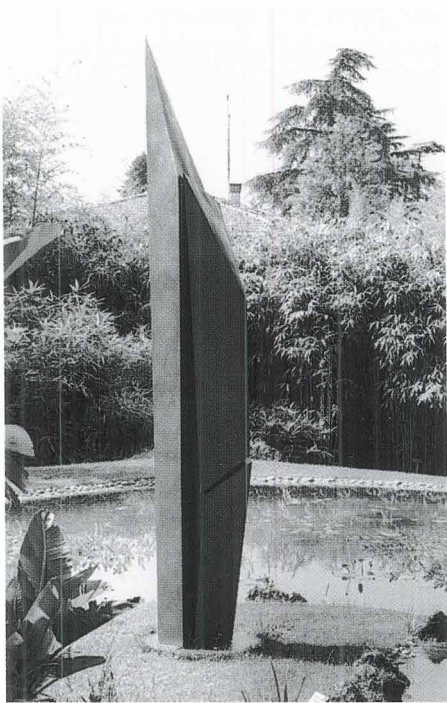
Seguendo il sentiero come percorso rivelatore di sguardi interiori e di sollecitazioni ambientali si incontra la scultura di Alessandra Bonoli, circondata da alberi e protetta da ogni presenza distraente, con la sua forma collocata in perfetto dialogo con la natura.

L'immagine allude allo spazio architettonico, congiunge l'idea di finestra con quella di porta, esalta la dialettica dell'interno e dell'esterno, la soglia come punto in cui la struttura si carica di sconfinamenti possibili, di apprensioni e di inquietudini che nessun luogo riesce a risolvere. La bellezza costruttiva dei rapporti, sempre sbilanciati rispetto ad un ipotetico centro, è perseguita come volontà di fondare un campo d'azione energetico fatto di gesti assoluti che si pongono in comunicazione con il mistero dell'origine e con l'inizio dell'infinito. L'arte non è che una minima ma necessaria interrogazione intorno al fondamento della vita, la scultura è uno strumento di esplorazione dello spazio umano per riconquistare un punto di vista attivo che produce molteplici passaggi, reali e virtuali. Anche nel caso di Bonoli l'occupazione dell'ambiente avviene attraverso uno slancio simultaneo tra opposte tensioni, nella scomposizione della struttura regolare, nell'azione della geometria come sistema di rapporti che dilatano la misura della forma, in eterno conflitto con l'idea di stabilità.

Il colpo d'occhio successivo riguarda le sculture di Festa e di Varisco che sono posizionate vicino al laghetto del parco, non molto distanti l'una dall'altra.

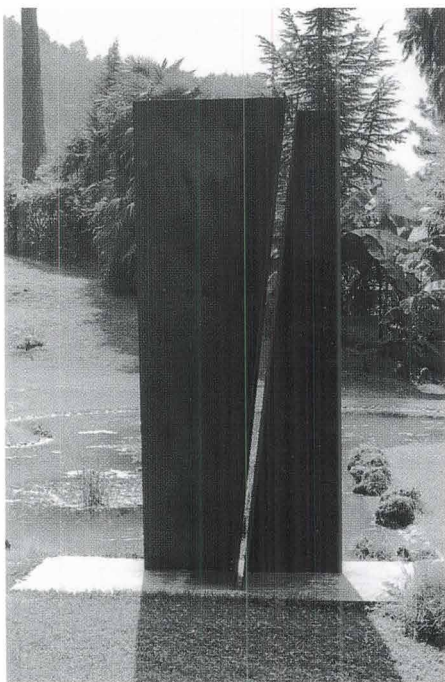
L'idea della stele, della colonna, della struttura verticale ha sempre ossessionato il pensiero di Michele Festa perché





Michele Festa  
Verticale ob. 7, 1992

Grazia Varisco  
Duetto, tensioni sfasate, 1989



in questo tema formale il valore della costruttività è portato al massimo, giocato sullo slancio della geometria solida verso il cielo infinito.

La scultura si pone come dialogo tra due o più elementi che hanno differenti inclinazioni, distanze e orientamenti prospettici, con la sensazione che essi siano sempre sul punto di congiungersi e di eliminare la sottile apertura che li divide. In effetti, la necessità del taglio verticale delle forme è una scelta costruttiva che permette alla struttura plastica di respirare nell'atmosfera luminosa dell'ambiente, inoltre è una scelta che costringe il nascosto a venire alla luce, l'interno a stringere un patto con l'esterno.

Questa direzione di ricerca è rafforzata dalla capacità di sentire lo spazio plastico come luogo di incastri, di aggregazioni, di possibilità combinatorie condotte dall'artista con rigore ed essenzialità, nella continua diversificazione delle posizioni.

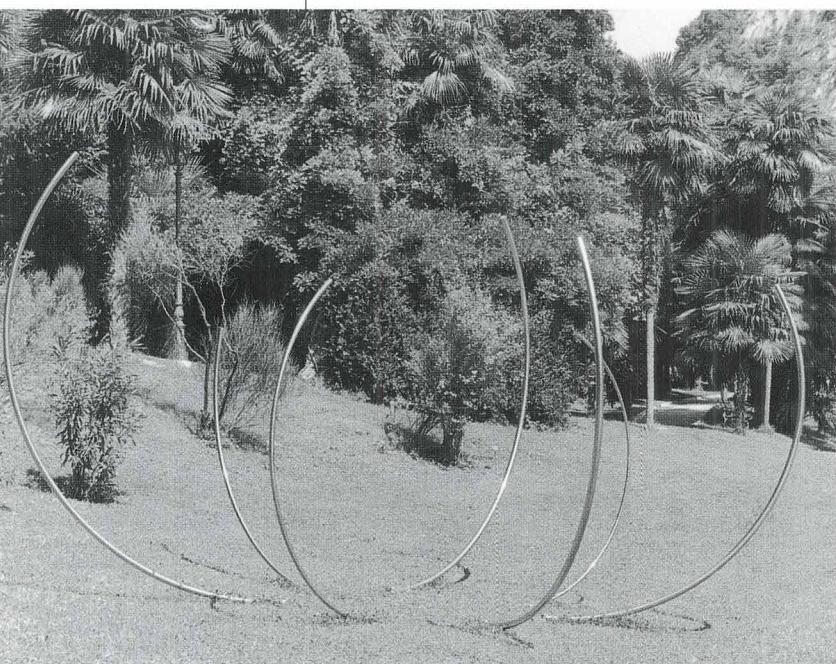
La metodologia di lavoro punta verso la sintesi dell'atto creativo, si basa sul calcolo e sull'invenzione, sulle procedure tecniche e sui voli immaginativi, sull'autonomia della struttura plastica ma anche sull'azione del vuoto, elemento generatore della forma.

Non distante dalla scultura di Festa si pone il "duetto" con cui Grazia Varisco accede allo spazio della natura, quasi assorta nei propri pensieri a delineare nell'immobilità apparente degli elementi plastici il lento fluire del tempo, la sua inesorabile azione.

Interessata alla virtualità dell'ambiente come condizione interna del fatto plastico l'artista interpreta l'idea di verticalità come percorso lineare che si carica di luce e di ombra, tra profili evidenti e parti nascoste, con pieghe e angoli che slittano dalla superficie piatta, in modo sottile, come perdita della fisicità. Il sentimento del rigore accompagna il trattamento dei piani metallici attraverso uno spirito geometrico di rara finezza, misura di tutte le cose, sintesi tra corpo e mente, tra emozione e razionalità. La dimensione progettuale è sentita come un percorso circolare che prende le mosse da un tema formale per indagarlo in tutte le sue possibili soluzioni, in tal senso l'idea di verticalità non è solo il luogo dell'elevazione fisica e spirituale ma anche la dimora di tutti gli aspetti conflittuali del reale. È la dialettica dell'atto creativo quello che spinge Varisco a concepire la scultura come verifica dei sensi opposti della visione, modello di comportamento conoscitivo reale e illusorio, concreto e virtuale, positivo e negativo.

Infine, nel grande prato che si distende fino agli ultimi alberi del parco, quasi mimetizzata nel verde sta la scultu-

Piera Legnaghi  
Fili d'erba, 1996



ra di Piera Legnaghi, fili d'erba ottenuti con sottili tubolari in acciaio che si dispongono come raggi ricurvi di una sfera immaginaria, rarefatta eppure fisica e palpabile nella sua dimensione aerea, trasparente, alitante.

L'opera nasce da una profonda relazione con la natura, da un contatto emotivo con le sue energie invisibili, da un rapporto con l'ambiente che non è solo mentale ma nutrito di fisiche corrispondenze: lo spazio della scultura è luce, colore, fruscio, profumo, ardore.

L'artista si immerge in questa dimensione totale, in armonia con gli umori sotterranei della terra sulla quale ha origine la costruzione dell'immagine, segmenti di cerchi che si articolano ritmicamente intorno al peso del vuoto, nucleo tangibile dell'installazione.

I fili d'erba, come raggi di luce argentea, delimitano infatti uno spazio interno entro cui lo spettatore può entrare, come per assorbire energia e dispensarla intorno. Attraverso l'attiva presenza del corpo, ognuno può recuperare il senso di leggerezza e di trasformazione della materia che rappresenta la trasparente condizione dell'origine. Fare scultura significa per Piera Legnaghi entrare in relazione con il cielo e con la terra, oscillare a poco a poco nel vuoto, toccare una visione sospesa sull'eternità dell'essere. Siamo alla fine del percorso ma, come si già tentato di suggerire, è un punto d'arrivo del tutto ipotetico, l'ideale sarebbe infatti poter ripetere all'inverso il cammino tra le sculture, rileggerne la presenza tra natura e artificio, tra paesaggio e architettura, ricercare un impatto diverso con tutte le prospettive di lettura, arricchire la percezione con la memoria totale dell'evento espositivo, per cogliere meglio le affinità e le differenze tra gli scultori, in armonia con le sculture: lungo le vie della costruzione.

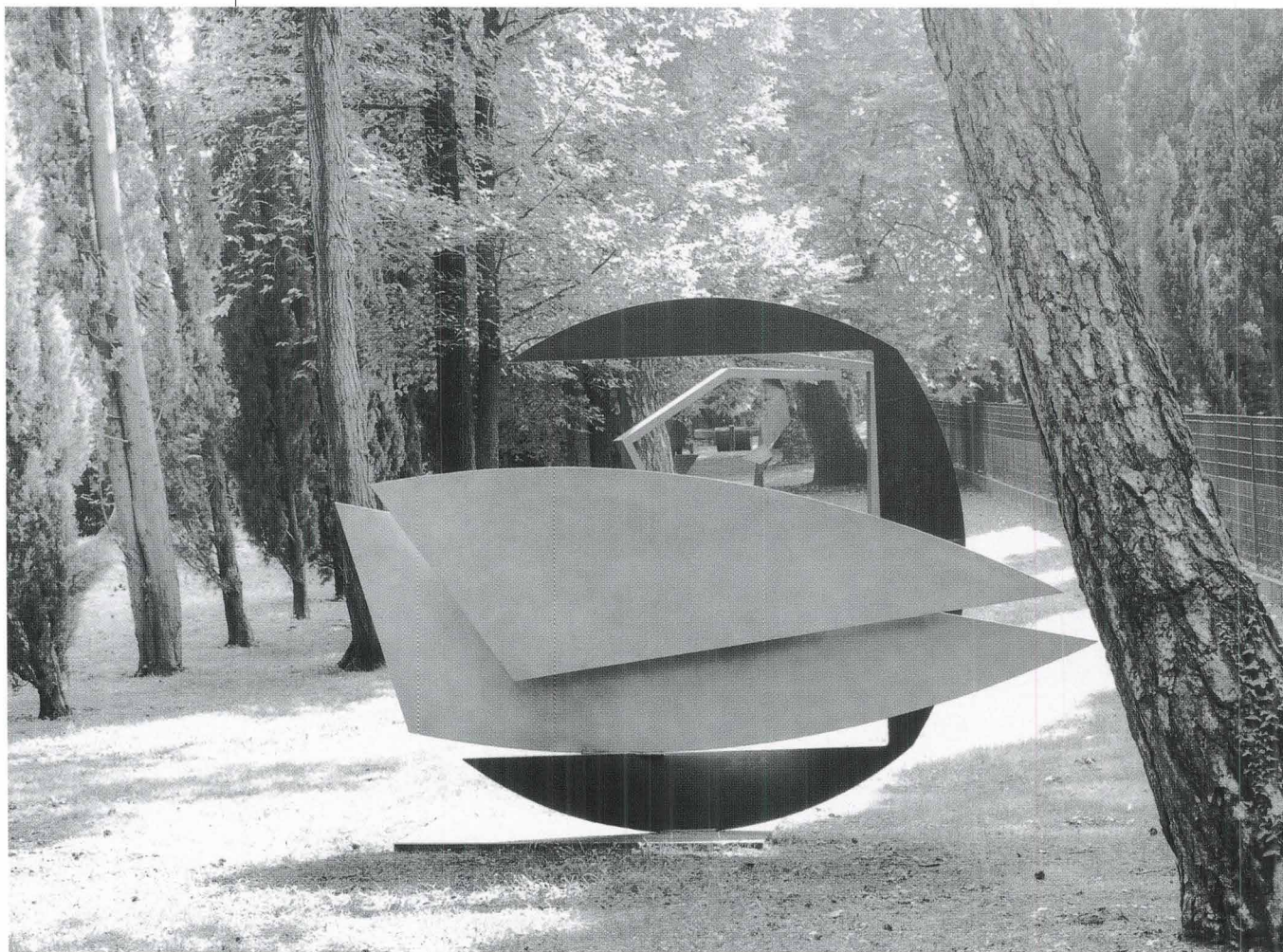
Dedico questa mostra alla memoria di Filiberto Menna.



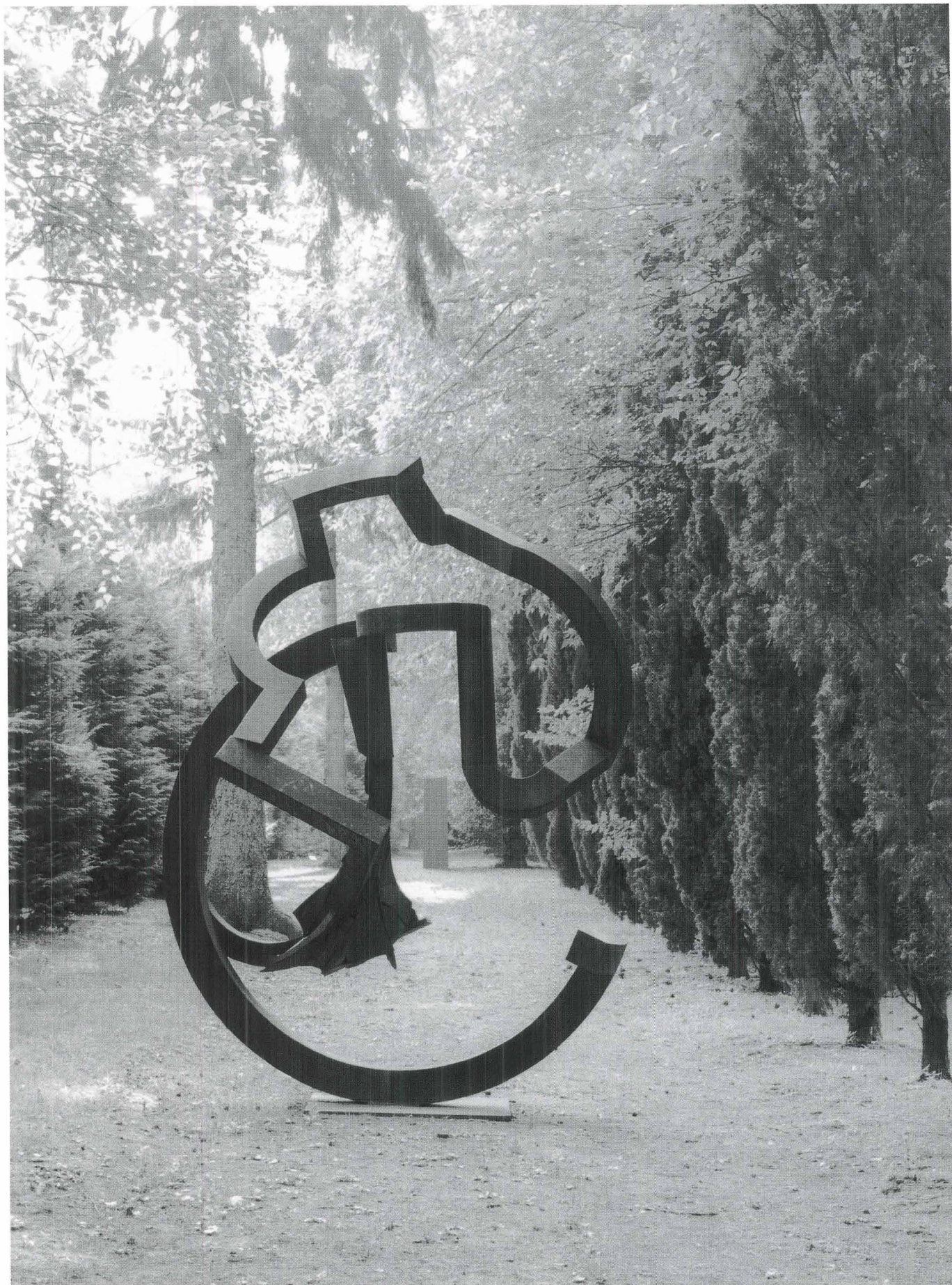
**Parco Miralago Riva del Garda**

Alex Corno  
Wing Star, 1999  
ferro e acciaio inox  
cm. 240x330x100

Riccardo Cordero  
Intrigo 2, 1999  
acciaio corten  
cm. 320x235x120



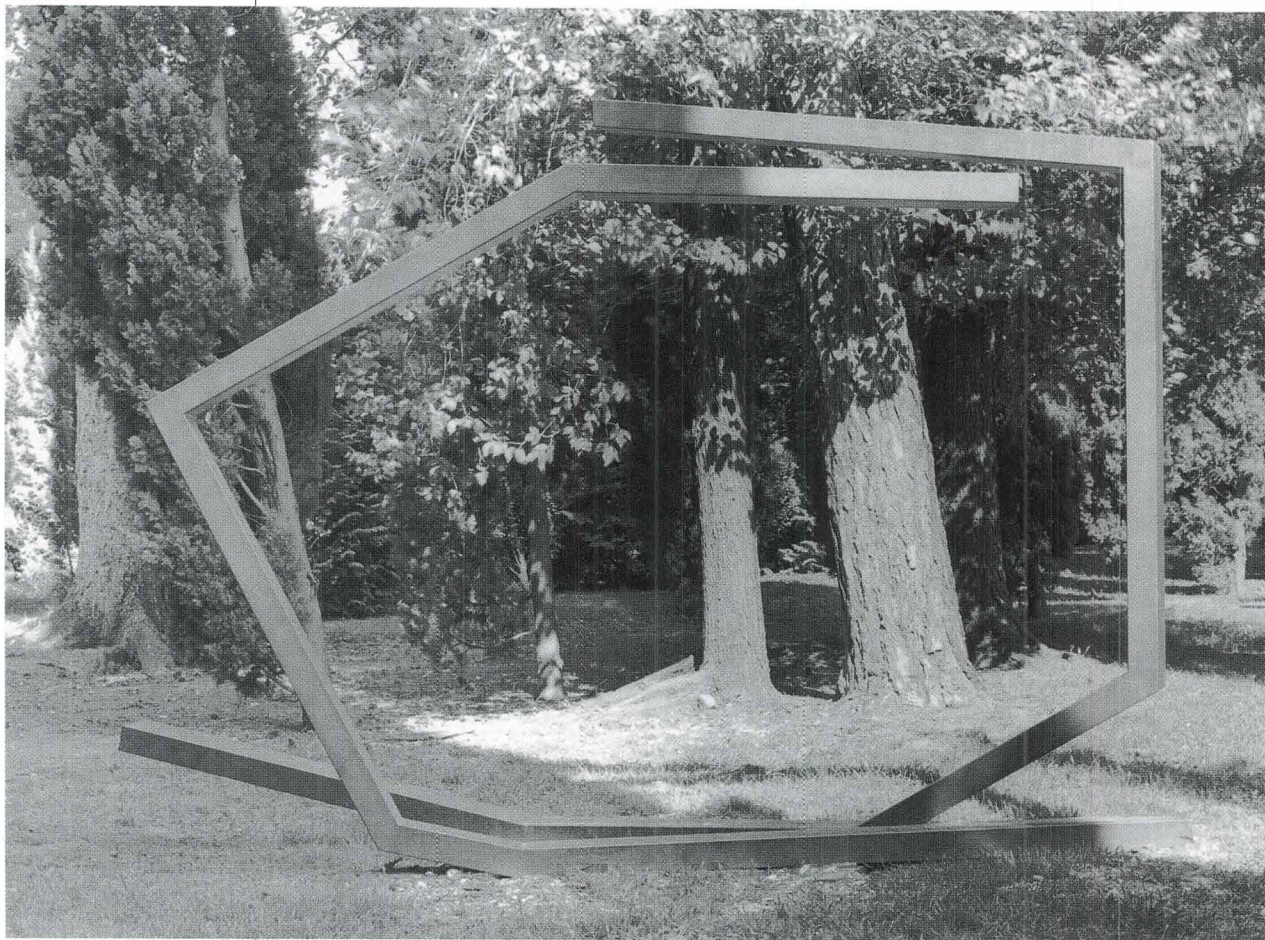






Giovanni Campus  
Forma interno esterno,  
1998-1999  
tubolare in ferro dipinto  
cm. 450x250x170

Mauro Staccioli  
Scultura, 1986  
cemento rosso  
cm. 223x280x61  
n. 3 elementi



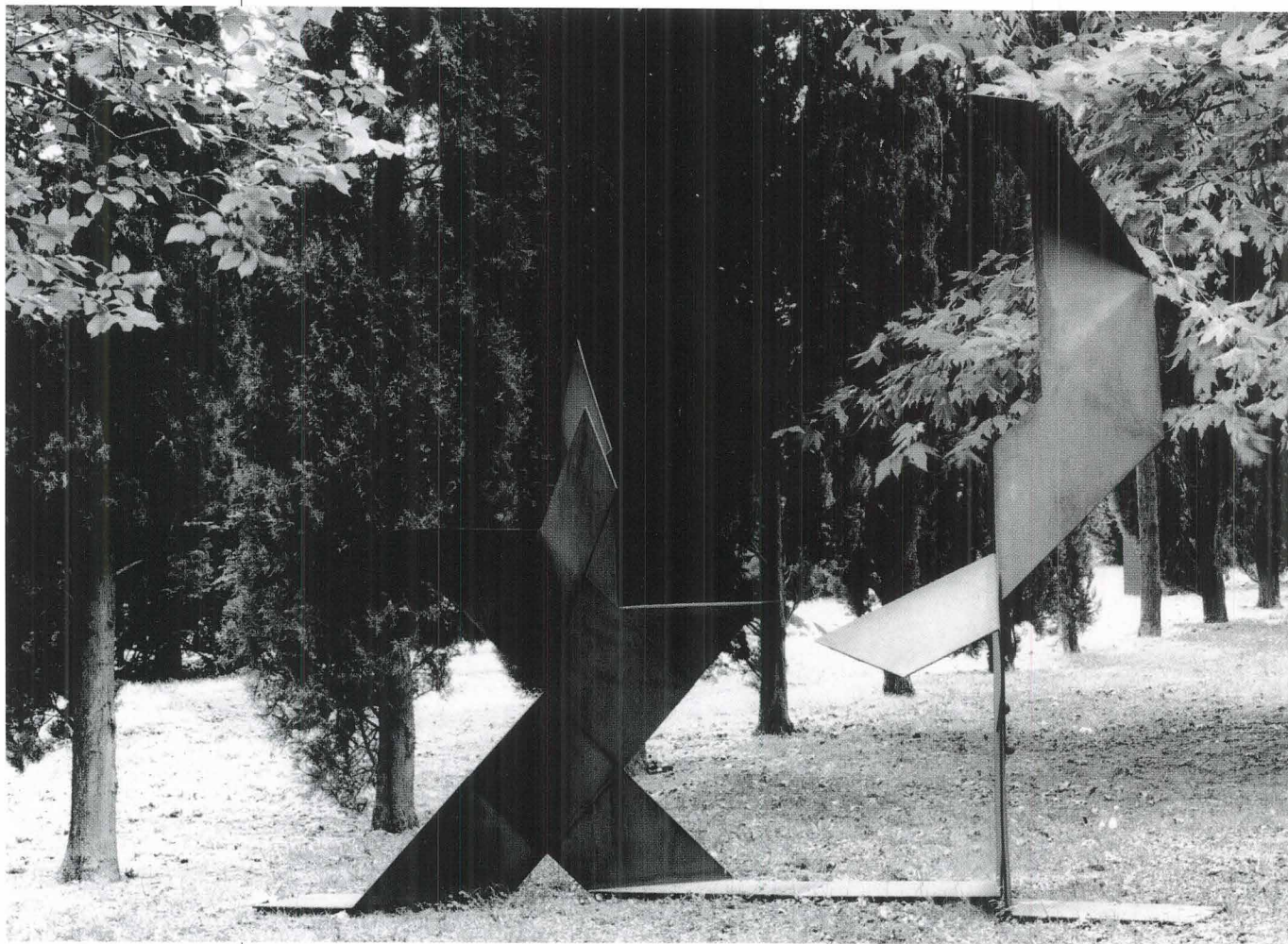




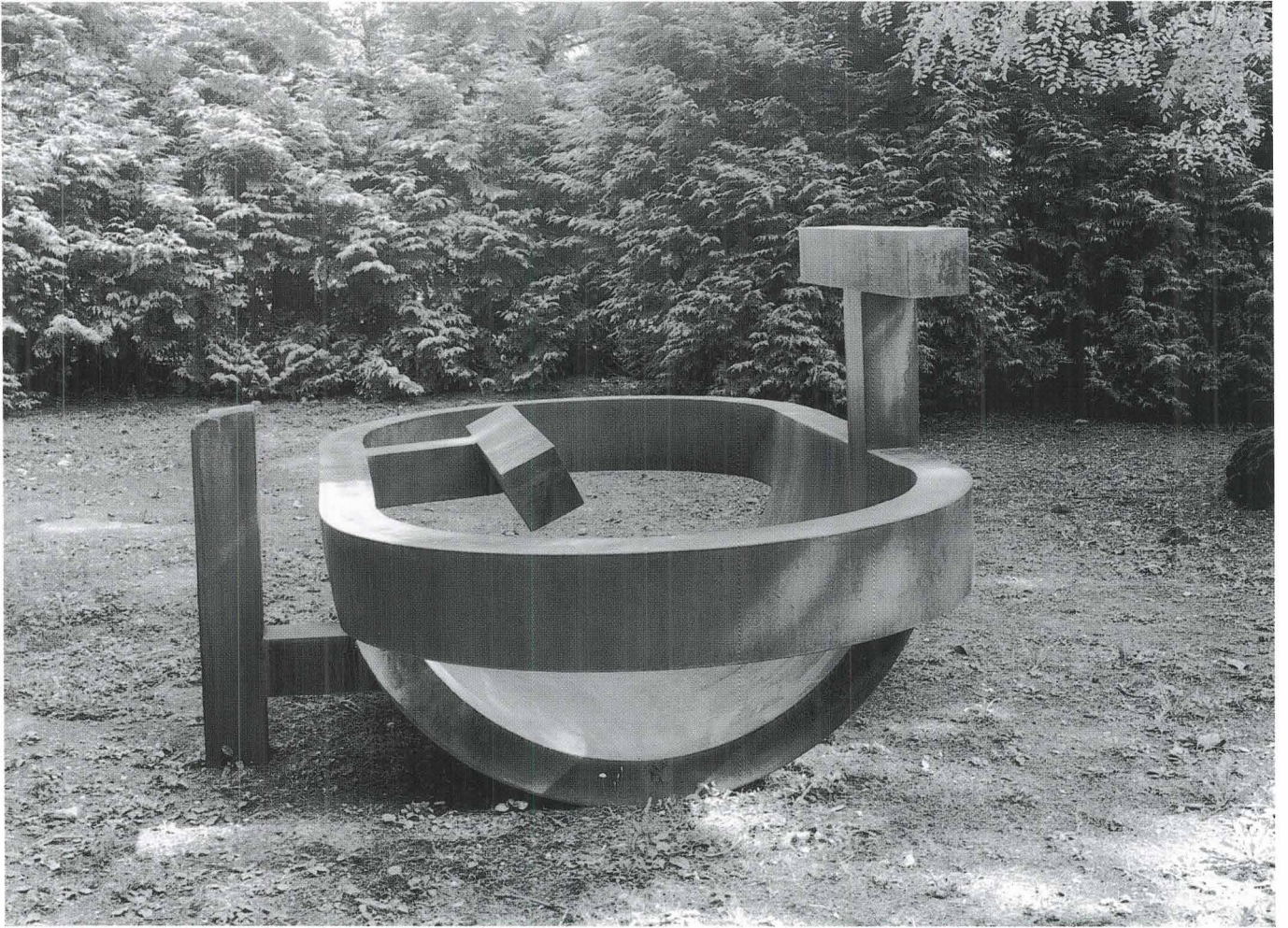


Paolo Minoli  
In posa, 1998-1999  
acciaio corten  
cm. 270x150x150  
cm. 200x180x140

Salvatore Cuschera  
Micenea, 1998-1999  
acciaio  
cm. 140x264x184







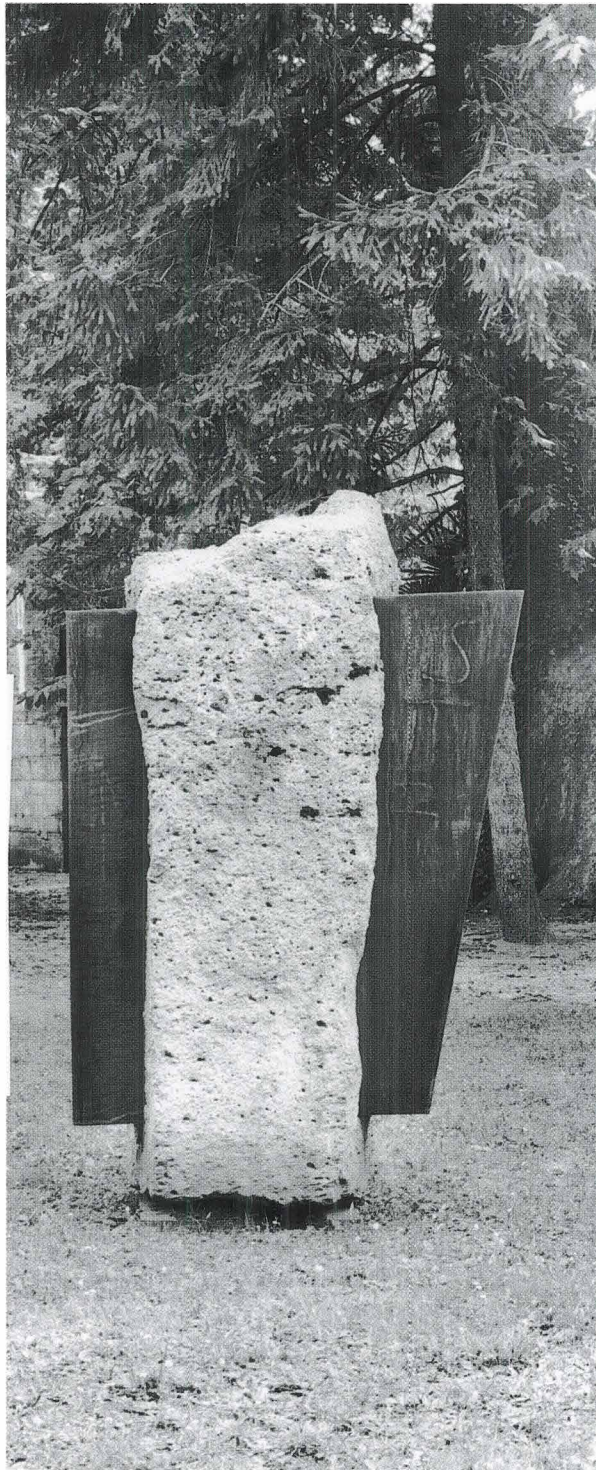


Igino Legnaghi  
L'uccello fiore, 1989  
ferro  
cm. 250x250x250

Gianpietro Carlesso  
Odio-amore, 1998  
pietra lavica e ferro  
cm. 220x150x200











**Parco Arciducale Arco**

Mirta Carroli  
Cresta del gallo, 1999  
ferro  
cm. 80x150x500

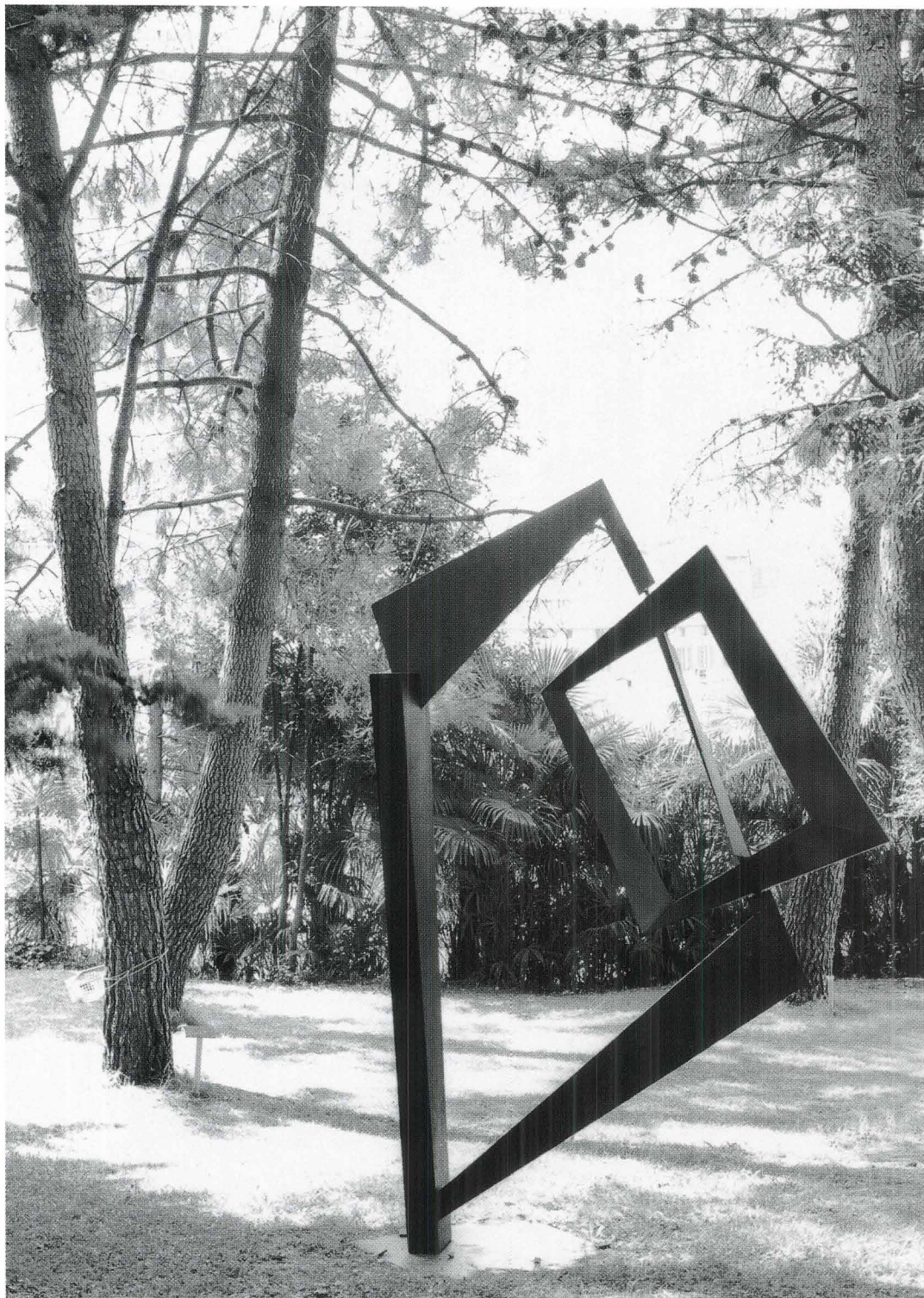
Carlo Ciussi  
1°, 1996  
ferro dipinto  
cm. 205x190x15





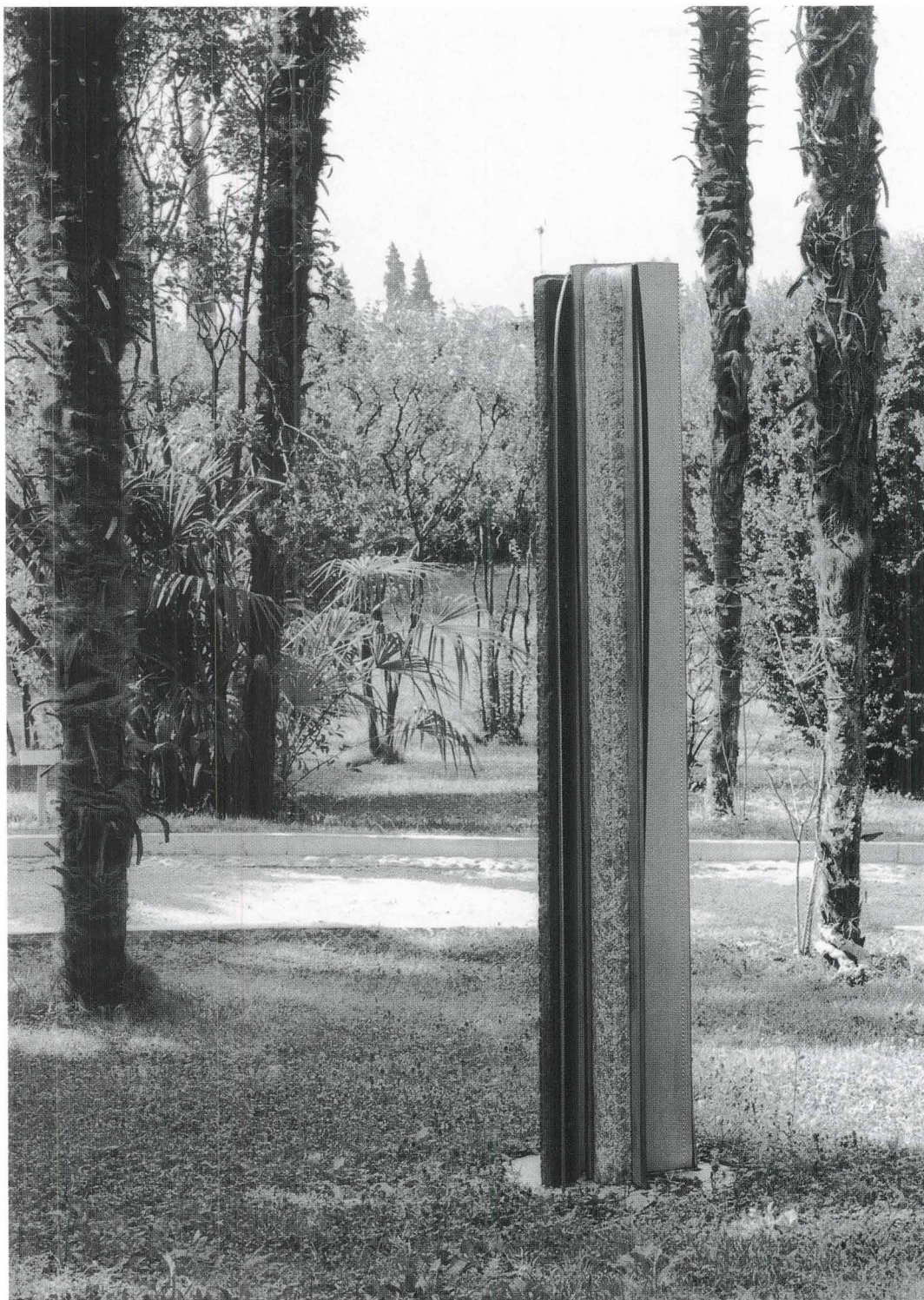






Alessandra Bonoli  
Porta-finestra, 1995  
ferro e cemento  
cm. 330x323x50





Marina Sasso  
Acciaio 4, 1996  
acciaio inox, pietre  
cm. 193x46x50

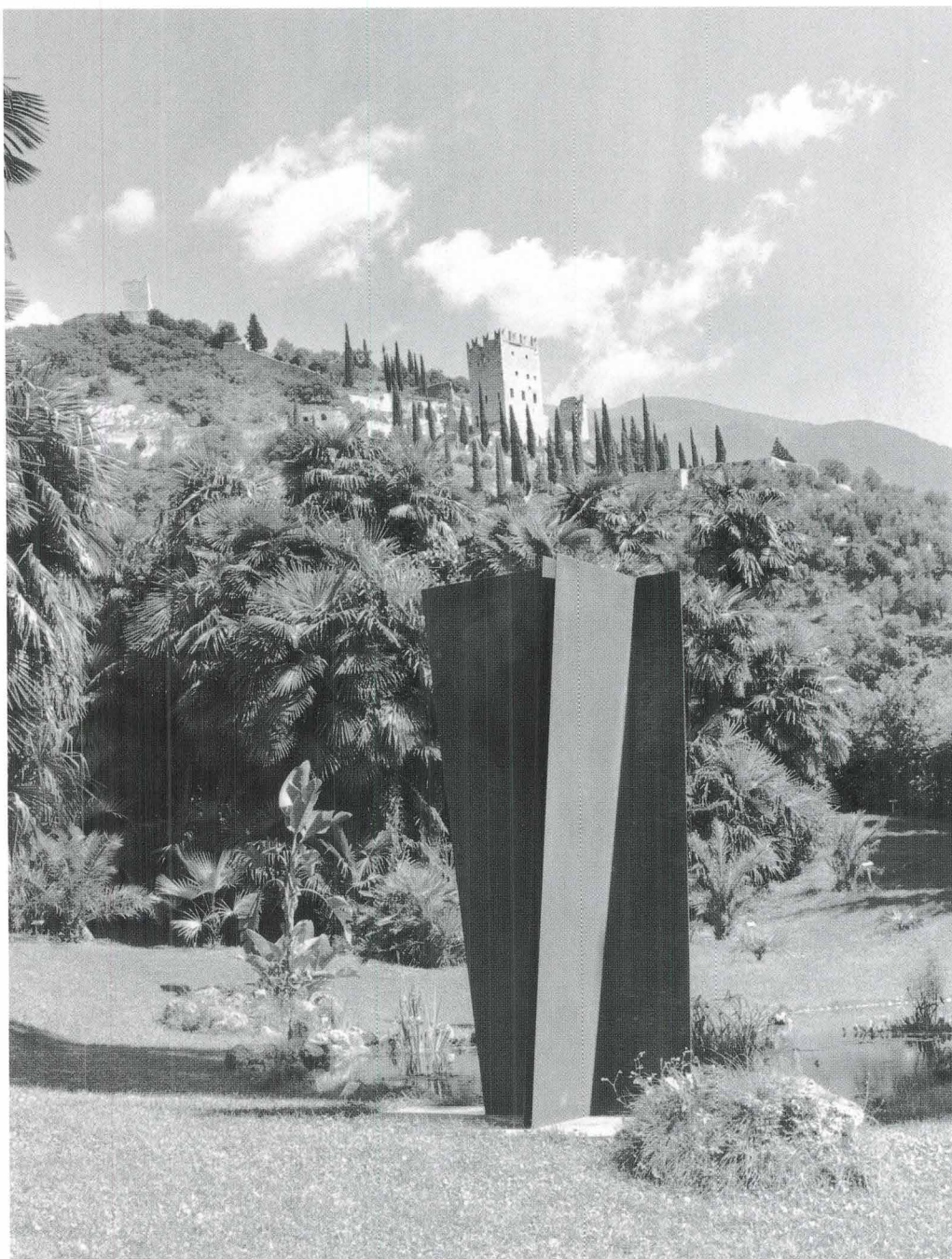


Michele Festa  
Verticale ob. 7, 1992  
acciaio inox  
cm. 425x70x80

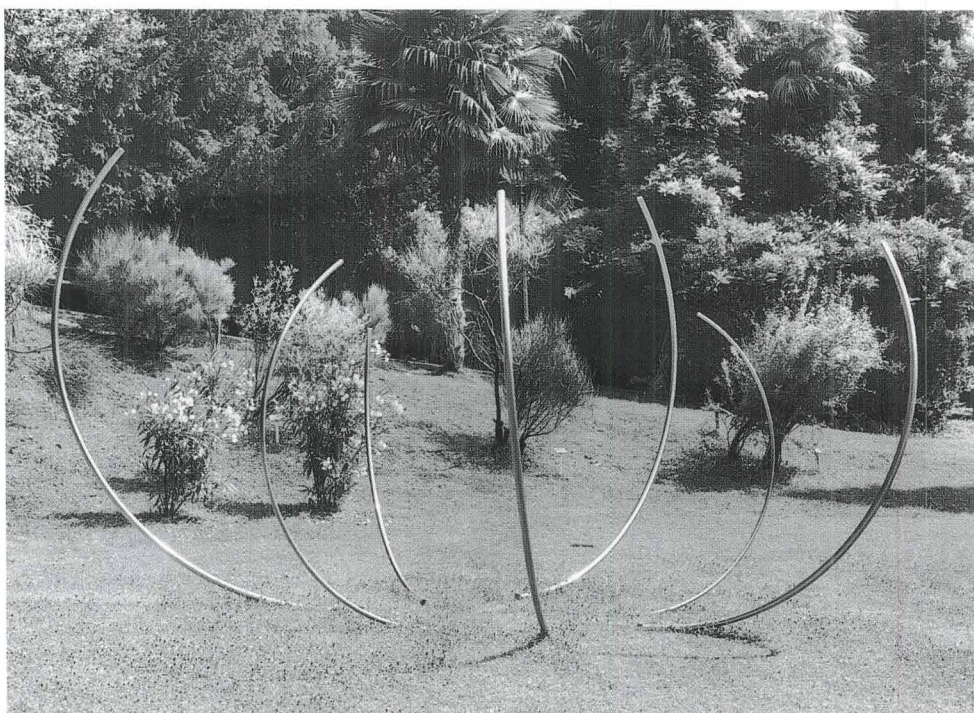




Grazia Varisco  
Duetto, tensioni sfasate,  
1989  
ferro  
cm. 300x150x150



Piera Legnaghi  
Fili d'erba, 1996  
acciaio inox  
cm. 300x500x500





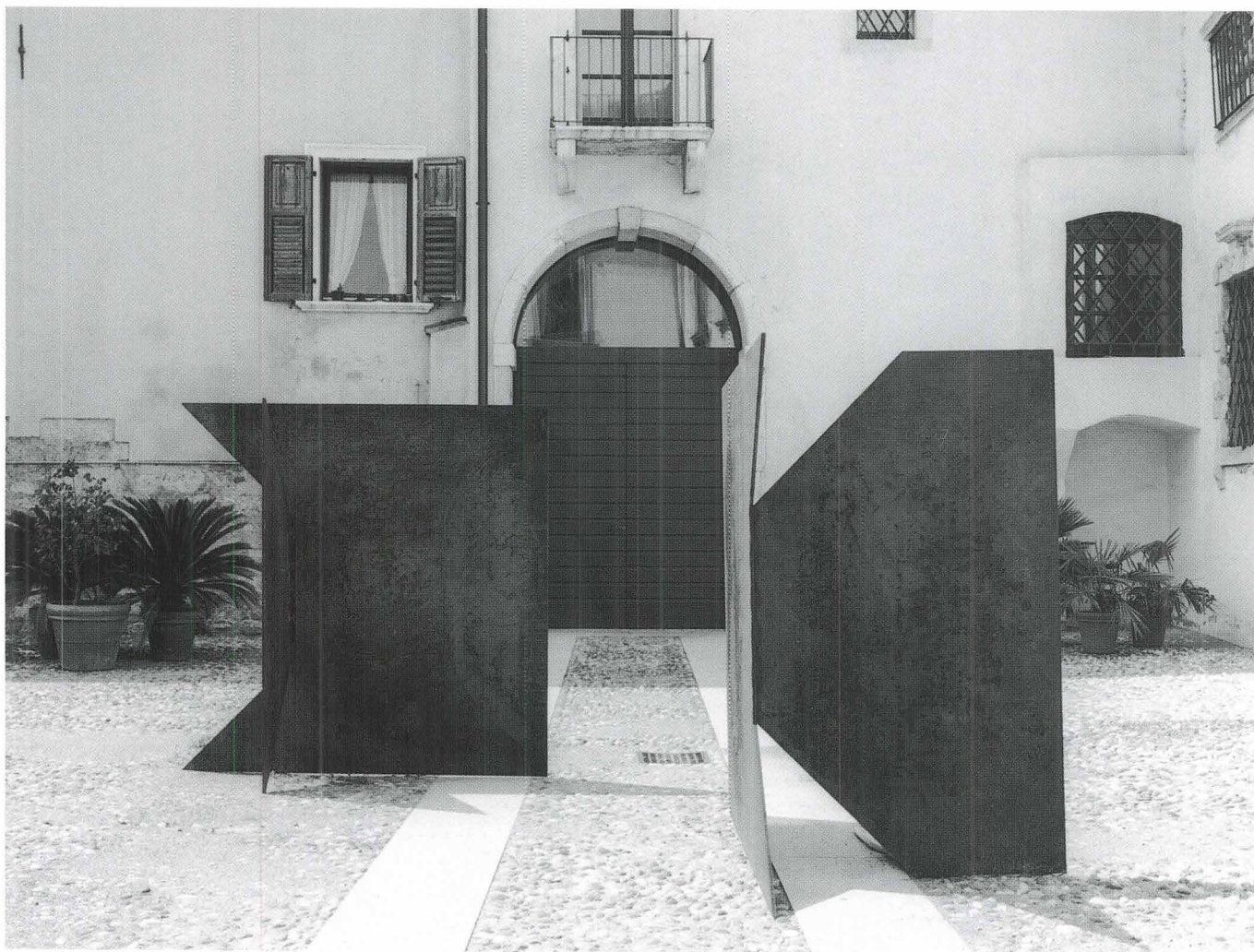
# Palazzo Panni Arco





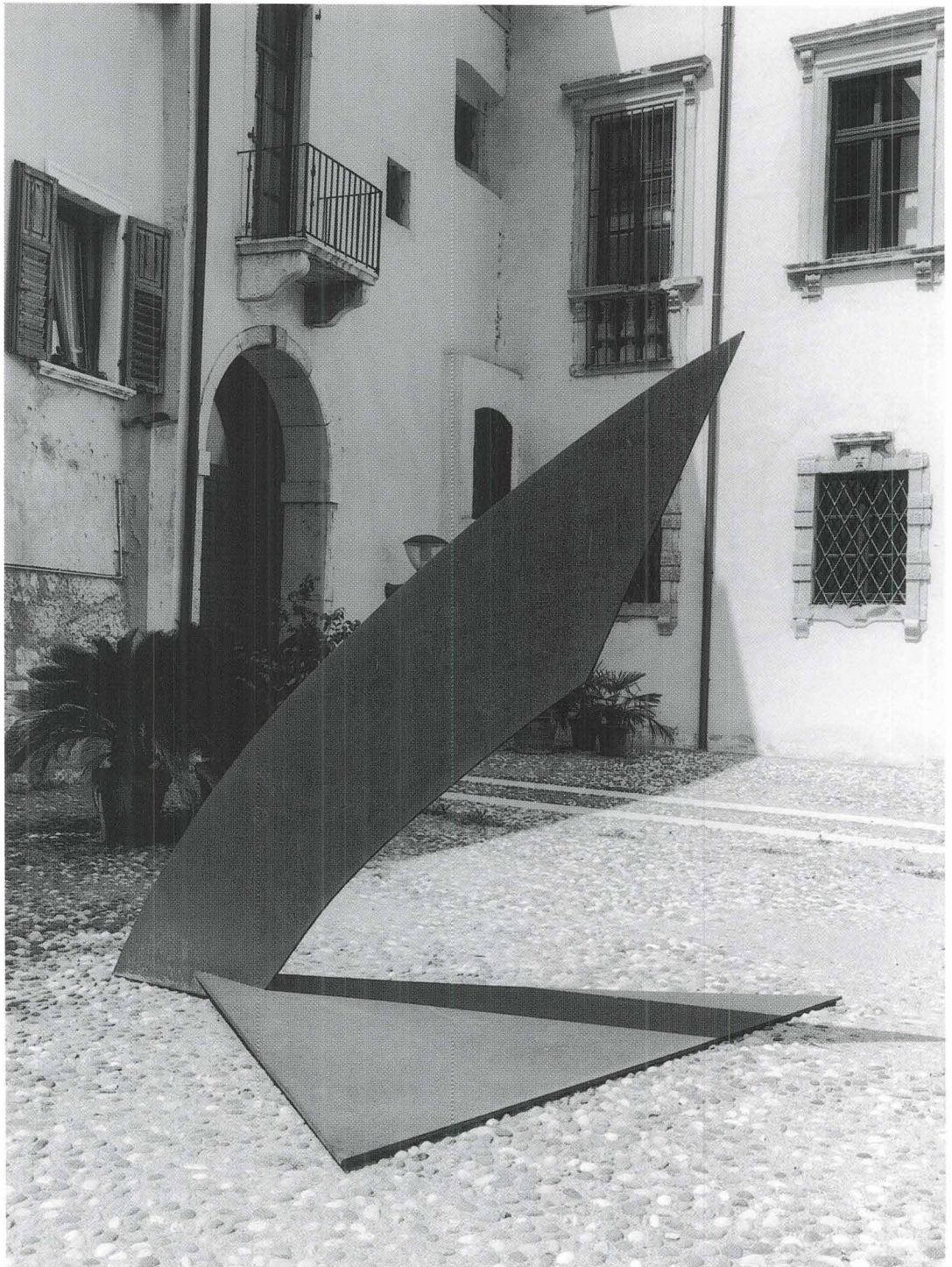


Nicola Carrino  
Costruttivi Framart  
6/92-7/92  
Situazione R. G. 99,  
1992-1999  
acciaio corten  
cm. 200x300x400





Carlo Lorenzetti  
Dardo baleno, 1993  
acciaio corten  
cm. 230x213x292





Gianfranco Pardi  
Aurora, 1997  
ferro e ferro dipinto  
cm. 400x120x200







**Museo Civico   Riva del Garda**





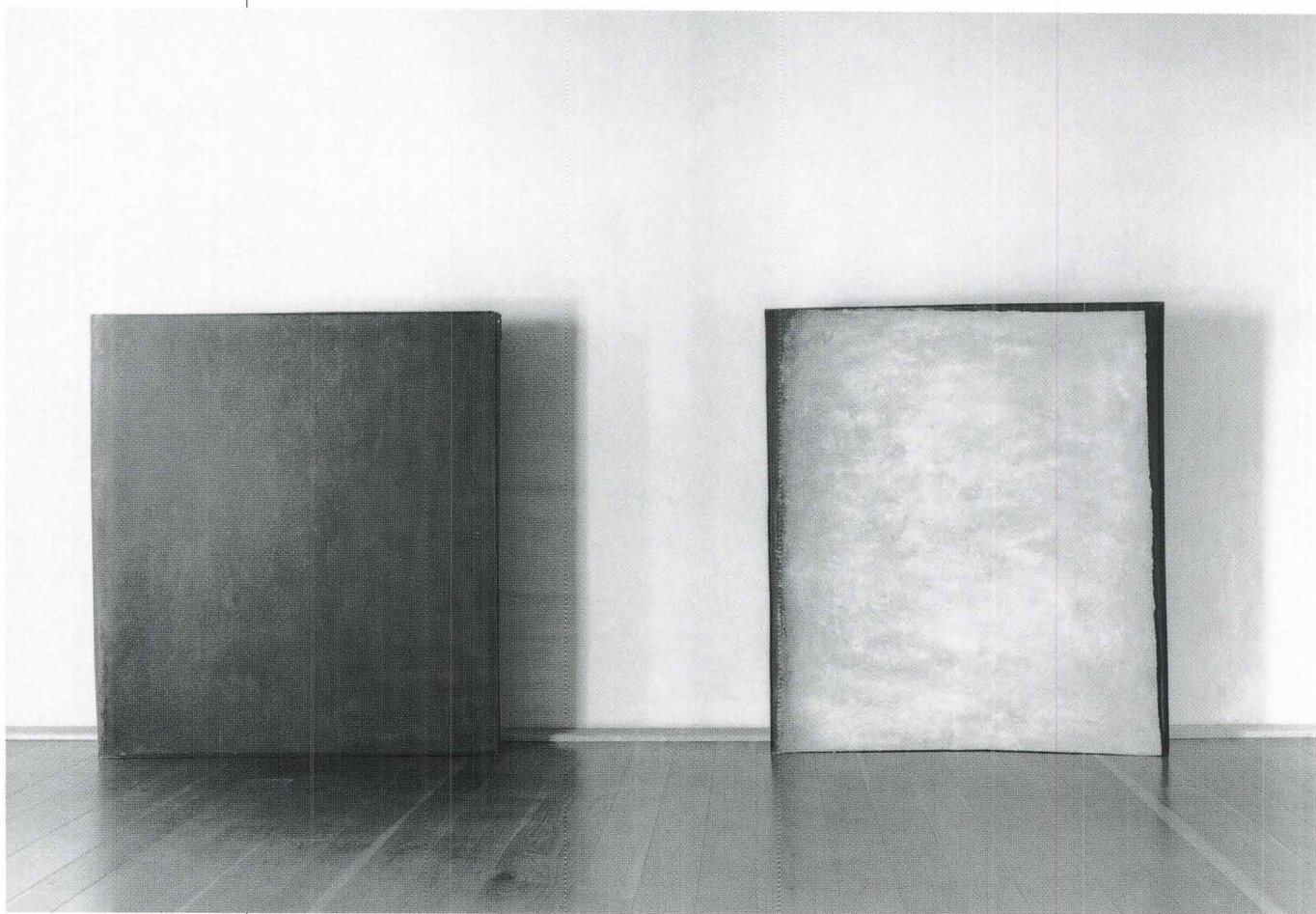
Eduard Habicher  
S.T., 1993  
acciaio e marmo  
cm. 250x747x120

Giuseppe Spagnolo  
Black panther, 1969  
ferro dipinto  
cm. 108x160x25

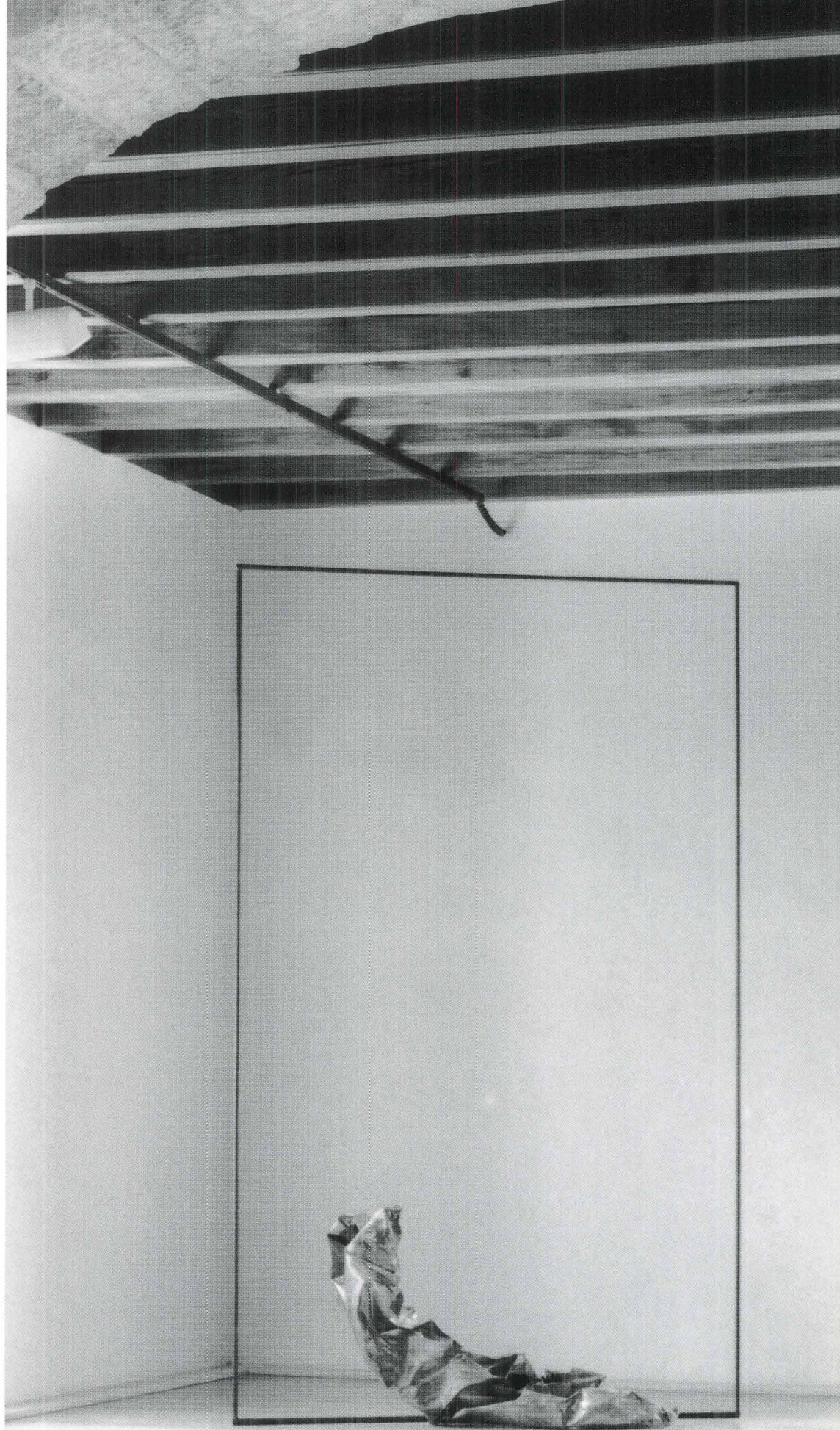


Alberto Ghinzani  
Cenere, 1996  
lamiera, resina e polvere  
di marmo  
cm. 180x140x30  
Scultura I, 1996  
lamiera, resina e polvere  
di marmo  
cm. 178x150x30

Pietro Coletta  
Radiante, 1998  
ferro e rame  
cm. 300x190x90





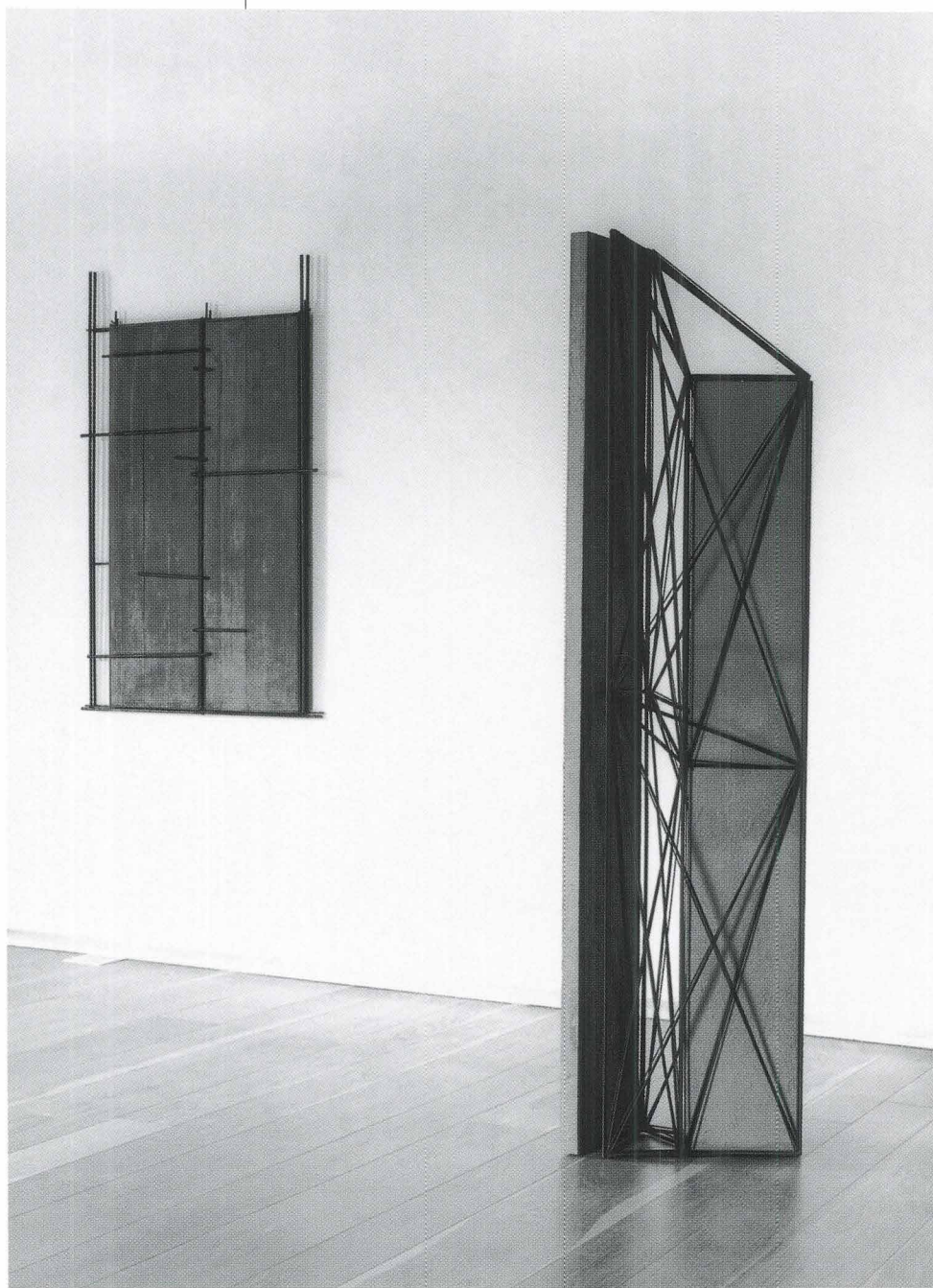




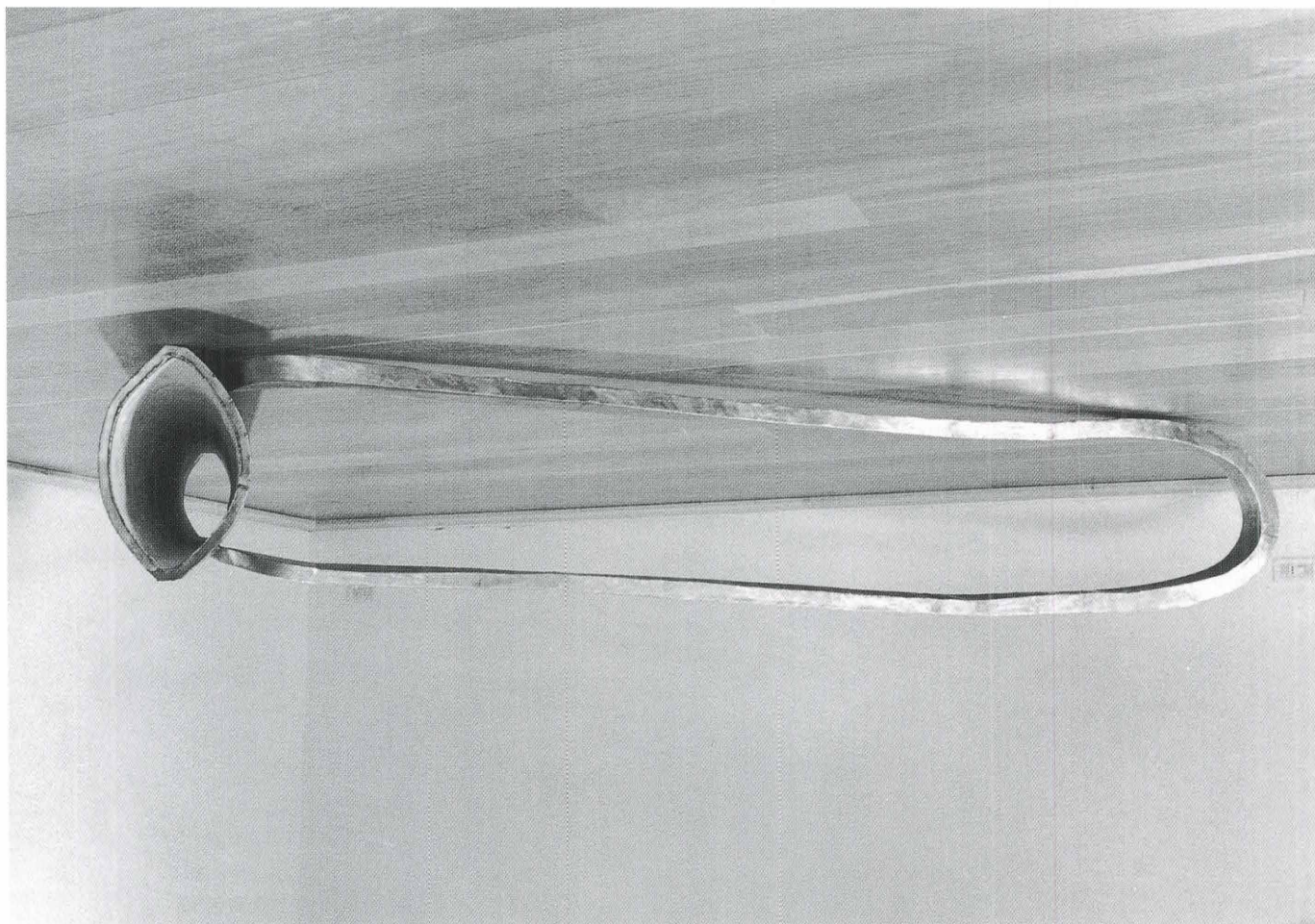
Giuseppe Uncini  
Spaziocemento, 77, 1998  
cemento e ferro  
cm. 149x97

Spazi di ferro, 1990  
ferro e cemento  
cm. 200x56x28

Ulrich Egger  
Windschief, 1999  
acciaio  
e cemento bianco  
cm. 60x330x150











# Gli artisti

**Alessandra Bonoli**

Faenza 1956.  
Vive e lavora a Faenza

**Giovanni Campus**

Olbia 1929.  
Vive e lavora a Milano

**Gianpietro Carlesso**

Bolzano 1961.  
Vive e lavora a Gorizia

**Nicola Carrino**

Taranto 1932.  
Vive e lavora a Roma

**Mirta Carroli**

Brisighella (Ra) 1949.  
Vive e lavora a Bologna

**Carlo Ciussi**

Udine 1930.  
Vive e lavora tra Udine e Milano

**Pietro Coletta**

Bari 1948.  
Vive e lavora a Milano

**Riccardo Cordero**

Alba (Cn) 1942.  
Vive e lavora a Torino

**Alex Corno**

Monza 1960.  
Vive e lavora a Biassono (Mi)

**Salvatore Cuschera**

Scarlino (Gr) 1958.  
Vive e lavora a Milano

**Ulrich Egger**

San Valentino alla Muta (Bz) 1959.  
Vive e lavora a Merano

**Michele Festa**

Milano 1930.  
Vive e lavora a Milano

**Alberto Ghinzani**

Valle Lomellina (Pv) 1939.  
Vive e lavora a Milano

**Eduard Habicher**

Malles Venosta (Bz) 1956.  
Vive e lavora a Merano

**Igino Legnaghi**

Verona 1936.  
Vive e lavora a Verona

**Piera Legnaghi**

Verona 1945.  
Vive e lavora a Verona

**Carlo Lorenzetti**

Roma 1934.  
Vive e lavora a Roma

**Paolo Minoli**

Cantù (Co) 1942.  
Vive e lavora a Cantù

**Gianfranco Pardi**

Milano 1933.  
Vive e lavora a Milano.

**Marina Sasso**

Venaria reale 1945.  
Vive e lavora a Torino

**Giuseppe Spagnolo**

Grottaglie (Ta) 1936.  
Vive e lavora a Milano

**Mauro Staccioli**

Volterra (Pi) 1937.  
Vive e lavora a Milano.

**Giuseppe Uncini**

Fabriano (An) 1929.  
Vive e lavora a Roma

**Grazia Varisco**

Milano 1937.  
Vive e lavora a Milano

Finito di stampare nel mese  
di aprile 2000  
dalla Tipolitografia TEMI - Trento



**Claudio Cerritelli**

(nato nel 1953) si è laureato in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Bologna dove si è perfezionato in Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Dal 1986 è titolare di una Cattedra di Storia dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, dove attualmente vive e lavora. È autore di diverse monografie sull'opera di artisti contemporanei e organizza mostre storiche in spazi pubblici e privati.

*Tra le sue pubblicazioni intorno al tema della scultura* si ricordano:

*Mitografie*

*Luoghi visibili/invisibili dell'arte*, Loggetta

Lombardesca, Pinacoteca di Ravenna, Ravenna 1987;

*Memorie d'avanguardia*, Pescara 1988

(Premio per la critica);

*Dialogo sulla scultura*,

(con P. Fossati),

Milano 1992;

*La scultura inesplorata*,

Pescara 1993;

*Biennale della scultura di Sartirana*, 1995;

*Tra peso e leggerezza.*

*Scultura astratta*

*in Italia*,

Mantova 1996

